أختي العزيزة ا/ م
مع خالص احترامي
أخوك وائل

معرفية النص

د. وائل غالى

١٩٩٨

الناشر
دار الثقافة لنشر والتوزيع
٢شارع سيف الدين المهرانى - الفجالة
ت / ٥٩٠٤٦٩٦ - القاهرة

مقدمة

أغنية الشعر إلى الحقيقة



«كان جيته صادقاً حقاً ، موفقاً أعظم التوفيق ، حين أطلق على ترجمته لنفسه اسم « الشعر والحقيقة»، فكل ترجمة ذاتية ، مهما يكن من دقة صاحبها ، وبراعته فى الوصف ، وقدرته على التحليل والتصوير ؛ ومهما يكن من حرصه على أن يكون صريحاً عاري الصراحة ، قاسياً فى تشريح نفسيته والكشف عن نواحي حياته الحساسة المستورة ، هى لابد من مزيج اشترك فى تكوينه عاملان متعارضان هما الحقيقة والخيال ، وكلا العاملين ضرورى ، وكلاهما أيضاً صادق»[1] . وهكذا كان « الشعر والحقيقة » لجيته و « اعترافات » جاك جان روسو و «سيرة» تولستوى واستندال والقديس أوجسطين واسبنسر ونيتشه وبنفنوتو اتشليش وكيركجورد ونوفاليس وإدوارد جيبون وإدموند جورس وجورج صاند ورنست رينان وغيرهم من الكتاب والفنانين والمفكرين والعلماء والفلاسفة الغربيين على مر التاريخ الحديث وقبل الحديث .

وأما فى الثقافة العربية فقد سادت الحقيقة الخيال فى ترجمة الذات لنفسها . « ومن هنا كان الشعور بالشخصية لدى أصحاب الروح السامية شعوراً غامضاً بعض الغموض ، مضطرباً قد خلا من القوة والوضوح ، لأن الشعور بالشخصية قائم على الشعور بالوحدة بين أجزاء الحياة الروحية لفرد ما من الأفراد . وعلى متانة هذه الوحدة تتوقف قوة هذا الشعور . وعلى قدر هذه القوة فى الشعور يكون التعبير عنه والتحدث به »[2] وهكذا لم يهتم العرب بفن الترجمة الذاتية . «والكتّاب فى العربية الذين كتبوا فى هذا الباب قليلون وأغلبهم ليسوا عرباً خلصا بل ينتسبون إلى الجنس الآرى من فرس وموال على اختلاف أجناسهم ؛ وحتى هذا القليل الذى كتبوه لم يبلغ الغاية التى قصد إليها من هذا النوع من الأدب»[3].

والكتاب فى العربية الذين كتبوا فى هذا الباب هم محمد بن زكريا الرازي الطبيب الفيلسوف المشهور وابن الهيثم وابن سينا وأبو حامد الغزالى والحارث المحاسبي (المتوفى سنة ٢٤٣) وعلى بن رضوان المصرى وابن أبى أصيبعة وعلى بن زيد البيهقى وياقوت الحموى وأحمد بن على بن المأمون وعمارة بن أبى الحسن الحاكمى وعبداللطيف البغدادى وغيرهم ممن كتبوا الترجمة الذاتية لمختلف الأنواع والأجناس الوعظية والإرشادية والتعليمية .

« فالإنسان بوصفه ذاتا مفردة ، بوصفه خلاقا مسئولا ، لم يكن له وجود مفهومى ، فى الثقافة العربية – الإسلامية . الأمة هى الكائن الذى يمكن أن يوصف بأنه الموجود ، والفرد يحدد بالمكان الذى يشغله والأمة – الوحدة الواحدة . فهو ليس إلا مجرد برعم فى الشجرة الأمة .

لاشك أن مفهوم الفرد المسئول ، سيد إرادته ، ظهر فى التجربة الصوفية (وربما فى الصعلكة – لكن هذه هامشية جداً) ، غير أنه ظهر بمعنى إشكالي ، ذلك أن الإرادة الصوفية تعبير عن إرادة متعالية هى إرادة الله ، فحين يقرر الصوفى أو يريد ، فإنما يطيع إرادة أعلى من إرادته» إن إرادته ، بتعبير آخر ، هى من أجل أن يمحو إرادته ، ذلك أنه يظل فى مطلق خروجه على الشريعة «عبداً» لسيد الشريعة – «عبداً لله» .

من مظاهر وعى الفردية والتفرد الاعتراف ، البوح ، ولم نعرف ، فى الأدب العربى ، نتاجاً يصدر عن ذلك .

ماعرفناه ، عند جميل مثلاً أو من يشبهه ، انفعالات تتخذ طابع الشكوى ، وليست ذاتية بالمعنى الذى نعرفه اليوم »[٤] .

ورغماً عن الجهود الحديثة لطه حسين فى« الأيام» وتوفيق الحكيم فى « سجن العمر » و« زهرة العمر » وسلامة موسى فى « تربية سلامة موسى » ، ولويس عوض فى « أوراق العمر » ونجيب محفوظ فى « الثلاثية » فإن كتابة الذات

حياتها بنفسها ولنفسها وللآخرين لم يترسخ كنوع فنى مستقل لأسباب جوهرية؛ أهمها على الإطلاق أن النوع الفنى أو الأدبى المقصود يشترط نظرية فى الوجود تقول بأن مبدأ الوجود واحد وبأن هذا الواحد هو الأنا وليس خارجه شىء . حقاً لقد قال العرب بالواحدية ، أى أنهم أرجعوا كل الوجود إلى مبدأ واحد هو الذي أسماه أدونيس «الثابت» . ولكن كتابة الذات تقضى إحالة الجوهر إلى الذات ، أى أن الترجمة الذاتية تقتضى القول بأن الواحد هو الذات وليس العقل . ومن هذا التوحيد الشعرى للشعر والحقيقة تستطيع الترجمة الذاتية أن ترفع قيمة الوجود الإنسانى وكرامة الشخص .

وقد حاولت الذات العربية أن تسأل نفسها بعض الأسئلة الجذرية بعد هزيمة ١٩٦٧ ، إلا أن النقد الذاتى بعد الهزيمة لم يحدث إلا باستثناءات ضئيلة للغاية أو على وجه العموم ، لم يكن النقد فى مستوى وحجم الهزيمة ، لذا تظل الهزيمة تحكم إلى الآن دون مواربة . وفى حين كانت روسيا قد انطوت على نفسها لتعيد النظر فى كل شىء وتنتقد ذاتها »[٥] ، رحنا نحن العرب جميعاً بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ ومازلنا نجهد أنفسنا إلى أبعد الحدود بغية التملص من مسئولية الهزيمة التى لحقت بنا ، وإسقاطها على أمور خارجية لا دخل لنا فيها؛ مما يسمح لنا تسويغ ما وقعنا فيه من مواقف محرجة وتقصير فى واجباتنا تجاه القضية العربية الأولى وتجاه تحديات الحضارة الحديثة بصورة عامة . ومع أن كل واحد منايعرف فى أعماقه أن المسئولية فى الهزيمة لاتقع في نهاية الأمر إلا علينا نحن، فإننا نحاول دوما ،[٦] عمل العكس . وقد تجلت إزاحة المسئولية عن النفس في ادعائنا أن الطائرات الأمريكية ، والبريطانية شكلت مظلة واقية فوق إسرائيل وشاركت فى ضرب مواقعنا مشاركة فعالة وتجلت أيضاً فى اللوم الذى صببناه على الاتحاد السوفيتى ودول الكتلة الاشتراكية بعد الحرب مباشرة [...] كما تجلت في المبالغات التي وصلنا إليها في نسبة كل السلبيات في الموقف العربي العسكرى والسياسى إلى الاستعمار ،[٧] « إن مجرد استخدامنا لمصطلح

«النكبة» فى الإشارة إلى حرب حزيران (يونيو) ونتائجها ينطوى على كثير من منطلق التبرير والتهرب من المسئوليات والتبعات لأن من تحل به النكبات لايعتبر مسئولا عنها وعن وقوعها ، وإن كان كذلك فإن مسئوليته تعتبر جزئية جداً بالقياس إلى هول النكبة وعظمها ، لذلك درجنا على نسبة النكبات إلى الدهر والزمان والطبيعة أى إلى عوامل لا سيطرة لنا عليها ولا يمكن أن نُحاسب على مجاري أحداثها.[8] ومن ثم فبدل المراجعة الجذرية إلى ما قبل التاريخ ١٩٦٧ بأنها كانت مباغتة فى الوقت الذى كان العرب يعلنون فيه أنهم فى حالة حرب دائمة مع إسرائيل ، وفى الوقت الذى أصبحت فيه المباغتة فنا مهماً من فنون الحرب الحديثة ؟

لاشك أن التخلف العربى الإنتاجي والتقنى والعلمى والتخطيطى والقيادى وراء هزيمة ١٩٦٧ ، لكن التخلف الأعظم والكامن وراء هزيمة ١٩٦٧ ومختلف الهزائم منذ ذلك الحين إلى الآن هو عجز الإنسان العربى – المسلم ، عن كتابة نفسه ، عن مصارحة نفسه ، عن مراجعة نفسه جذرياً .

كانت الذات العربية قد بدأت تنظر إلى نفسها بعد الحرب العالمية الثانية وتحت تأثير فكرة «موت الله» النيتشوية . لم يصل اللحن الجنائزى الإلهى الغربى المعاصر إلى مصر وإنما وصلت الرسالة أول ما وصلت إلى بيروت ، كانت مصر مشغولة فى منتصف القرن بقضايا أخرى ، وكذلك كان المغرب العربى . وأما بدر شاكر السياب وخليل حاوى وأدونيس وغيرهم من الشعراء العرب المعاصرين فى مصر من أمثال صلاح عبدالصبور فإنهم راحوا ينشدون مع صلاح عبدالصبور « أغنية إلى الله » :

« ياربنا العظيم ، يامعذِّبى

ياناسج الأحلام فى العيونْ

يازارع اليقين والظنونْ

يامرسل الآلام والأفراح والشجون

اخترت لى ،

لشدّ ما أوجعتنى

ألم أخلص بعد ،

أم ترى نسيتنى

نسيتنى

نسيتنى ...»(٩)

وأما خليل حاوى الشاعر اللبنانى المجدد فقد كتب يقول فى ديوانه « نهر الرماد » إن البحّار « طوف مع «يوليس » فى المجهول ، ومع « فاوست» ضحى بروحه ليفتدى المعرفة ، ثم انتهى إلى اليأس من العلم فى هذا العصر ، تذكرله مع « هكسلى » فأبحر إلى ضفاف «الكنج» منبت التصوف ...!»(١٠) وهكذا فبدل أن يطوف البحار مع « حلقات الذْكر» التى تذكرها الرسالة الإسلامية وتحدد نفسها من خلالها :

« حـطّ فى أرض حـكى عنـها الـرواة : حانة كسلى ، أساطير ، صلاة

ونخيـل فاتـر الظـل رصّ الهينـمات مطـرح رطب يمـيت الحـس

فى أعصابه الحّرى ، يميت الذكريات ، والصدى النائى المدوى وغوايات

الموانى النائيات :

آه لو يسفعه زُهْدُ الدروايش العراة»(١١)

وفى أثناء صعود إجراءات عبدالناصر الاجتماعية فى العام ١٩٦١ أحرق أدونيس فى « أغاني مهيار الدمشقى » سراب الإله الأعمي وإله السبع قراءات وبدله بإله ميت :

« مات إله كان من هناكْ

يهبط ، من جمجمة السماء

لربما فى الذعر والهلاك

فى اليأس فى المياه

يصعد من أعماقى الإله ؟

لربما ، فالأرض لى سرير وزوجة

والعالم انحناء،(١٢)

وجعل بدر شاكر السياب المسيح يبعث برسالة من المقبرة إلى المجاهدين الجزائرين جاء فيها :

« هذا مخاض الأرض لا تيأس ؛

بشراك يا أجداث ، حان النشورْ !

بشراك .. فى «وهران» أصداء صور

سيزيف ألقى عنه عبء الهور .

واستقبل الشمس على

«الأطلس»! »(١٣)

وعلى هذا استعاد الشعراء العرب المعاصرون الأساطير الجاهلية لتؤدي الوظيفة المجازية وهى الرمز إلى الموت الفلسفى للإله التقليدى ، ثم يعيد الشاعر بناء الكون من جديد . إنه كسيف يهدم ويبنى من جديد ، وذلك بعد ما انتهى الغرب أو كاد ينتهى من القضاء على الفكر الأسطورى كما بان من معالجة العلماء الغربيين للعهد القديم والجديد .

ولم تقتصر أسطورة بروميثيوس الإنسانية على الكتابات الشعرية العربية المعاصرة وإنما طالت أيضاً الفن الروائى فى :

« أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ

إنها « حكاية حارتنا ، أو حكايات حارتنا وهو « الأصدق»(١٤)

لم يشهد الراوى من واقعها إلا طور « عرفة» الأخير الذي عاصره ، لذا فليس صحيحاً على الإطلاق أنه سجلها جميعاً « كما يرويها الرواة وما أكثرهم »[١٥] . وإنما يرويها فى ضوء رسالة «عرفة» . وليست رواية الرواة وأبناء الحارة سوى حيلة فنية أسطورية يستند إليها الراوى فيما يكتب ، وأصل الحكاية أنه « كلما ضاق أحد بحاله ، أو ناء بظلم أو سوء معاملة ، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناصيتها المتصلة بالصحراء وقال فى حسرة : « هذا بيت جدنا ، جميعاً من صلبه ، ونحن مستحقو أوقافه ، فلماذا نجوع ؟!»، ثم يأخذ فى قصّ القصص والاستشهاد بسير أدهم وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأمجاد».[١٦] والجد هذا يدعى «الجبلاوى» وباسمه سميت الحارة . لأنه أصلها . والحارة هى مصر يمتلكها بقوة ساعده كفتوة تهاب الوحوش ذكره . ومصر هى الدنيا كلها . لذا « الجبلاوى» صاحب إدارة القوة الكونية أو الشاملة أو الكلية . وهو رسول إرادة القوة ، وليس رمزا للحاكم الطاغية فى كل زمان وكل مكان . أى أن المقصود من «الجبلاوى» ليس المعنى السياسى وإنما المعنى الإلهى . هو إله الإرادة والقوة معاً ، وعلى شاكلته سيكون أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة...

لكن فى حين كان الشعراء العرب المعاصرون قاطعين فى نزوعهم الحاسم نحو الإنسان بدا نجيب محفوظ متردداً بين الإله والإنسان فإرادة القوة التى يمارسها الفتوة « الجبلاوى» تدمر فى الصميم نفسها حيث إنه لا يمارسها على الغير : فلم يفرض على أحد إتاوة ، ولم يستكبرفى الأرض ، وكان بالضعفاء رحيماً » [١٧]

صحيح أن « إدريس » الإبليس ابن الجبلاوى ، إلا أن نجيب محفوظ يحافظ على البنية التقليدية ويجعل أدهم (آدم) هو الذى يتولى إدارة الوقف بدل الجبلاوى ويجعل إدريس يعود من إرادة القوة العمياء إلى الوداعة والهدوء والتقوى ، أى أن الخير ينتصر على الشر فى شخص من عمل الإرادة والقوة : «لكن إدريس بدا فى مظهر جدي لاعهد لأحد به . بدا رث الهيأة ، هادئاً ،

متواضعاً ، حزين الطرف ، مأمون الجانب ، كالثوب المنشى بعد نقعه فى الماء . ومع أن هذا المنظر استل من نفس أدهم كل ضيق قديم إلا أنه لم يطمئن إلى السلامة كل الاطمئنان ، فقال فى تحذير مشوب بالرجاء :

– إدريس !

فحنى إدريس رأسه قائلا فى رقة عجيبة :

– لاتخف ، لست إلا ضيفك فى هذا البيت إذا وسعنى كرم أخلاقك .

أهذا الكلام اللطيف يصدر عن إدريس حقاً ! هل أدبته الآلام!»(١٨)

وليست هذه الوداعة وذلك الهدوء سوى ستار تختفى وراءه إرادة والقوة ، الإرادة والقوة ، أى أن إرادة القوة ماكرة تبدو ضعيفة وهى قوية فى حقيقتها ، كان إدريس قد خدع أدهم وجعله يفعل الفعل الذى لايريد هو أن يقوم به ؛ أى الاطلاع على «وصية» الجبلاوى . إن المكر الذي مكره إدريس هو حقيقة التاريخ الخبيثة ، وأما ظاهر التاريخ فهو الهدوء والتواضع اللذان يتحلى بهما أدهم . التاريخ ظاهره آدمى وباطنه إبليس .

وعلى كل حال أوقع إدريس أدهم فى الفخ وطرد إلى جانبه خارج البيت الكبير، ويصير الإله قابعاً وراء الأسوار لايحلم الإنسان بأن يراه ، هذا وإن كانت «أولاد حارتنا » مبنية على نحو دينى مستقيم ، فإن الإنسان يظل بعيداً أو عاجزاً عن إدراك غايات حقائق التوحيد والمعرفة . زمان الإنسان أو الحكيم أو الفيلسوف أقصر من أن يقف على كنه حقيقة الإله ، وإذا ما حاولنا أن نعبر عنه أو نوضحه فى أطروحة ما ، وإذا ما تساءلنا عن ماهيته وماذا تعنى رؤية الإله أو ما هى دلالة « الآلهية» فسندخل فى متاهة من الصعاب والتناقضات ، وهو ماعبر عنه القديس أوجسطين فى حينه بأنه مألوف تماما لكل فرد ، ولكن أحداً لا يستطيع أن يبنيه للغير . يضطر الفيلسوف دائماً إلى إعادة الرؤية إلى سياقاتها التصورية الأصلية ويقوم الإدراك تقويماً حقيقياً يقوده إلى بداهة الإله، تلك

البداهة التى رغما عن كونها من أظهر الحقائق إلا أنها قابعة وراء الأسوار ، ويقوم غموضه على الجمع بين طبيعة الإنسان وبين طبيعة الشيطان ، بين الخير والشر ، بين القوة والضعف ، بين البطش والحب . إذ إن هناك لحظات يبين فيها من وحى إرادته هو لا من تلقاء البشر ، فيصطفى مثلا «همام» من بين أبناء «أدهم» ليخبره بسر المطلق ، و«تراءت لعينه أنوار وراء شيش بعض النوافذ ، نور قوى ينبعث من باب البهو فارشاً على أرض الحديقة تحته شكلا هندسياً ، فخفق قلبه وهو يتخيل الحياة خلف النوافذ وفى الأبهاء ، كيف تكون ومن يحياها، وزاد قلبه خفقاناً حينما تمثلت لخاطره هذه الحقيقة العجيبة وهى أنه مخلوق من سلالة هذا البيت ونطفة من هذه الحياة ، وأنه جاء ليلقاها وجها لوجه فى جلباب أزرق بسيط وطاقية باهتة ، منتحلا أديم الأرض»(١٩) . ولم يشعر «همام» إلا شعوراً غامضاً بالنور المضىء فى السقف والأركان ثم دار الحوار بين الحفيد والجد ، واستدعى «الجبلاوى» «همام» ليقيم معه فى « البيت الكبير » كما وعده «الجبلاوى» أى أن بطش الإنسان يحول دائماً دون عودته إلى الفردوس المفقود وأن إرادة القوة أقوى من انعدام الإرادة تماماً . وهكذا بنى آدم أسرة الظلام ، لن يطلع عليها نهار . ولا تقيم القوة فقط فى الكوخ الشيطان ، فإنه فى دم وتاريخ البشرية الذى يحده من كل جانب القتل والقتل المضاد ، الإرهاب والإرهاب المضاد ، الشر والشر المضاد وهكذا دواليك . إن رؤية نجيب محفوظ للعالم لا هى إلهية أوإلحادية وإنما هى فى عمقها العميق رؤية تراجيديا وبالطبع ليس هناك نقاء نوعى تام يفصل بين التراجيديا والكوميديا ، فأولاد الحارة – العالم ينسجون التراجيدية من الكوميدية الإلهية . ويحمل «عرفة» آخر الأنبياء ليس راية الإنسان وإنما رسالة العلم .

لذا يبقى الشعر العربى الحديث متمثلا فى صلاح عبدالصبور وخليل حاوي وأدونيس وبدر شاكر السياب وغيرهم من الشعراء المعاصرين هو الذى أسس فلسفياً لميلاد الترجمة الذاتية ، هو الذى أسس بنزعته الإنسانية الصريحة لإمكان كتابة الذات العربية عن نفسها فى المستقبل البعيد .

إن الشاعر العربى الحديث متمثلا فى الأسماء التى سبق أن ذكرتها هو سليل الشعراء القدامى الذين نزعوا نزعة إنسانية عميقة ترفع القيم الإنسانية الخالصة وتخفض قيمة جميع القيم الإلهية والنبوية من أمثال أبى حيان التوحيدى وأبى العـلاء المـعـرى وابن الراوندى وأبى نواس وغـيـرهـم من الشـعـراء العظام الإنسـانيين. كانت غائيتـهم السمـو بكل ما هـو إنسانى أو أرضى أو حسى أو جسدى ، والحط من كل ما هو فوق أرضى فى إطار من « العمودية الأفقية » ، إن جاز التعبير . كان التوحيدى يقول للإنسان : اعرف نفسك فإن عرفتها عرفت الأشياء كلها وكان أبو العلاء المعرى يقول « أفيقوا ياغواة فإنما دياناتكم مكر من القـدمـاء» ، وقـال ابن الراوندى أو ابن الريوندي بأن الله يقـدر على الظلم والكذب كما يصفه نجيب محفوظ عبر شخصية الجبلاوى . وهكذا فالشعر أو تيار من بين عديد من التيارات الشعرية هو الذى استطاع أن يخترق الثابت فى إطار الثقافة العربية على مر التاريخ ، وذلك دون أن تترسخ النزعة الإنسانيـة تمام الرسوخ ، ولا يمكن قيام ترجمة ذاتية حقيقية فى الثقافة العربيـة قبل أن نقيس الله بمقاييس الأنثروبولوجيا الدينية .

هوامش المقدمة

(١) د.عبدالرحمن بدوى ، الموت والعبقرية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٢، ١٩٦٢ ، ص٩٩.

(٢) المرجع السابق ، ص١١٣.

(٣) المرجع السابق ، ص١١٥ - ١١٦ .

(٤) أدونيس ، الثابت والمتحول ، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب ، الجزء الأول ، دار الساقى ، ط٧، ص٣٥ .

(٥) د. صادق جلال العظم ، النقد الذاتى بعد الهزيمة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢ ، ص١٦ .

(٦) المرجع السابق ، ص١٧ .

(٧) المرجع السابق ، ص١٨ .

(٨) المرجع السابق ، ص٢٠ .

(٩) صلاح عبدالصبور ، ديوان« صلاح عبدالصبور ، دار العودة - بيروت - ط١، ١٩٧٢ ، ص٢٠٨ - ٢٠٩ .

(١٠) خليل حاوى ، نهر الرماد ، ط٣ ، دار الطليعة ، بيروت ، ص٩ .

(١١) المرجع السابق ، ص١٢ .

(١٢) أدونيس ، أغانى مهيار الدمشقى، ط١ ، دار مجلة شعر، بيروت ، لبنان ، ١٩٦١ ، ص٥١ .

(١٣) بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، دار مجلة شعر، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٠ ، ص٨١ .

(١٤) نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ط٦ ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦ ، ص٥ .

(١٥) المرجع السابق .

(١٦) المرجع السابق .

(١٧) المرجع السابق ، ص٦.

(١٨) المرجع السابق ، ص٣٥ .

(١٩) المرجع السابق ، ص٨٧ .

الفصل الأول

ديكارت الغائب

عن طه حسين

منذ نهاية عقد الثمانينيات والإنسانية قد ملأت الكون حزناً ولا يسمع السامع فى أرجائه إلا عجيماً ناشزاً مختلطاً لا نجد فيه وئاماً ، تختلط الأصوات فى قلب الكون الذى أصبح قرية بعد أن فتحتها الليبرالية الجديدة فتحاً مبيناً فى لحظة موت الخصوم والأعداء القدامى .

وأما صوت الليبرالية الجديدة فحاد . وأما الآخرون ، كل الآخرين ، فصوتهم حزين ، أسرتهم ثورة المعلومات وهم ينعون موت الأطر والمرجعيات الصريعة فى القتال البارد ثم الساخن من أجل البقاء .

يبكى الإنسان بغضه المخنوق ، بانكسار البائس الأسير ، يتهالك فى خواتيم الأمل ولطول ما طاف فى الليل الطويل ، ويبدو أن القانون الوضعى لا يحكم أرزاق الإنسان العربى بل أصبحت الكوميديا الإلهية صيغة حياته ودياره ، فإن عصا شريعة النصيين حلت عليها لعنة الأموات وأوعز القتلى صدور المبدعين فأنزل المتحجرون بالمذنب الدمار .

إن التيار الدينى هو ليل الوجود العربى الإسلامى الراهن ، فمتى يخرج هذا الوجود من بطن هذا الليل ؟

كان المشروع العربى الحديث و المعاصر قد أراد أن يلاحق التقدم الرأسمالى الغربى الحديث وأن يطبق سياسات قومية أو وطنية بورجوازية حادة ، وظل هذا المشروع من الطهطاوى إلى طه حسين قائما على أسس رأسمالية وطنية أو قومية جوهرها تأسيس الهيمنة الاجتماعية لطبقة بورجوازية تحاكى البورجوازية صاحبة المشروع الغربى الحديث ، وقد عبّر المشروع عن نفسه - مشروع الرأسمالية الوطنية - وعن جديته بشجاعة لم تتحل بها الأجيال اللاحقة حيث تم رفض الشكل التقليدى للدين ، باعتبار أن هذا الشكل التقليدى يناقض المحتوى العلمانى للسلطة الاجتماعية الجديدة ، ومكمن الضعف فى المشروع

الرأسمالى الوطنى العربى هو أن التطور الرأسمالى انتشر فى الأطراف وليس فى المركز أى أن الرأسمالية الوطنية غير المركزية قد خلت من طبقة بورجوازية وطنية أو قومية حقيقية تستطيع أن تحمل المشروع على أكتفاها ، فالبورجوازية الحقيقية التى تكونت من كبار الملاك والتجار لم تمتلك الشجاعة الكافية التي كان يتميز بها المثقفون أصحاب المشروع الحديث . وقبلت هذه الطبقة المحدودة بحدود رأسمالية الأطراف أن ترضخ إلى السلطة الاجتماعية التى كانت وما زال يتمتع بها الشكل الدينى التقليدى والمحتوى الأوتوقراطى للسياسة ، فضلا عن مضمون السيطرة الأجنبية ، أما الشرائح العليا التي احتكرت السلطة السياسية المحلية من كبار الملاك فقد اندمجت فى السوق العالمية وربحت وكونت رأسمالية الأطراف دون أن تجاوز قناعتها الحداثية إلى ما هو أعمق من الشكل الدينى التقليدى .

ومع مولد جماعة الإخوان المسلمين فى مصر فيما بين الحربين العالميتين انتهى المشروع الفكرى عملياً لجيل المشروع الحداثى الأول ، الذى لم يكن بالضبط مشروع الطبقة الرأسمالية الوطنية .

وأحد مظاهر مجاوزة الآفاق الفكرية لحدود الطبقة التى تنبع منها هو كتاب «فى الشعر الجاهلى » (١٩٢٦) لطه حسين .

من المؤكد أن طه حسين فى الشعر الجاهلى ينحو نحواً أو حى للكثيرين أنه مستوحًى من أعمال رينيه ديكارت الفيلسوف الفرنسى المعروف ، إلا أنه من الوهم النظر إلى علاقة .. طه حسين .. بـ« ديكارت» على هذا النحو .

فإن الصلة التي تربط طه حسين بديكارت صلة عابرة فى اتصال أعم بين طه حسين والحضارة الأوروبية الحديثة التى جوهرها النقد ومظهرها الرأسمالية المركزية ، فلو كان طه حسين قد ذكر اسماً مغايراً لاستقام رأيه كذلك دون

تبديل ، لأن المقصود هو الوعى النقدى الغربى الحديث على وجه العموم وليس شخص ديكارت ولا أعماله بما فى ذلك «مقالة فى المنهج » كان فى مقدوره أن يستوحى مصدراً غير المصدر الديكارتى حتى يقدم نظرته النقدية للدين ، كان ممكنا أن يكون عمانوئيل كانط أو ديدرو أو دالامبير أو غيرهم ، ولم تكن قضية المنهج ، فيمايبدو لى ، أهم القضايا التى شغلت طه حسين وإنما كانت المشكلة الأهم هو كسر عمود الفكر العربى ، فالقضية الشكلية من شأنها أن تجدد شكل العقل لا مضمونه ، وكما أنه لا يوجد منهج ديكارتى لا يوجد كذلك منهج نستطيع أن نلصق به اسم طه حسين .

والبحث عن مفهوم للمنهج أمر مشروع ، لكنه ليس فريضة من فرائض البحث أو التفكير أو العلم ، هناك باحثون ومفكرون وفلاسفة وعلماء وكتاب ومبدعون كثيرون لم يهتموا بقضية المنهج ، وغالباً مالا يلتزم المفكر بالمنهج الذى يدعو إلى الالتزام به لأنه مبطن فى الحركة الفكرية نفسها ، فى موضوع واستدلالات البحث ممالايجعل المنهج سابقاً على النسق بل هو مضمّن فيه وفى روية العالم ، أى أن المنهج لم يوجد خارج التصور نفسه ولا ينفصل عنه ، وبهذا المعنى لا يوجد منهج قابل للتطبيق لأن فكرة التطبيق نفسها تفترض سلفاً تقدم مصادرات منفصلة جوهرياً عن موضوع الدراسة ، تلك هى طبيعة المنهج فيما أظن وليس إصرار الباحثين على اتباع منهج من رؤية الباحث بغير ذلك أى أن الرؤية هى تضمين لمعني المنهج ، وقد يفترض التفكير نفسه وقد يفترض المنهج رؤية للعالم، لكن بين ثنايا الرؤية ثم يتم استنباطه بعد ذلك .

ولم تضع الفلسفة الديكارتية على الأطلاق منهجاً محكماً ينسجم مع أعمال ديكارت العلمية ، وهناك فارق بين قضية المنهج وبين مسألة النقد ، من المؤكد حقاً أن الفلسفة الديكارتية هى نقطة الانطلاق الأساسية للفكر الفلسفى الإنسانى

الحديث بأكمله ، لكن كيف يكون طه حسين قد طبق منهجاً ديكارتيا لم يطبقه ديكارت نفسه فى البحوث العلمية التي تتلو مباشرة خطاب فى المنهج ولم يتجاوز هذا المنهج المصرح به سوى خطوط التفكير السليم التي سبق أن صاغها أرسطو على نحو لم يناقشه ديكارت ؟

إذن لم تضع الفلسفة الديكارتية منهجاً معلوماً ومحدوداً يلزم المتفلسف أو العالم ، عبارة «منهج الشك » الديكارتى من اختراع المفسرين لا فى إبداع ديكارت فهو يميز بين الشك المنهجى ، والشك المطلق الهدام ، وأما الشك المنهجى فلحظة عابرة فى مسار التفكير ، لذلك ليس الشك نهائياً ، لأن الفلسفة الديكارتية بحث عن نقطة أرشميدية ، عن اليقين عن الله وخلود النفس ، فالشك يمثل القاعدة الأولى فيما يسمى منهج ديكارت ، لكن هناك القاعدة الثانية والقاعدة الرابعة ، وتقول القاعدة الأولى : « لا أتلقى على الإطلاق شيئاً على أنه حق ما لم أتبين بالبداهة أنه كذلك ، أى أن أعنى بتجنب التعجل والتشبث بالأحكام السابقة وألا أدخل فى أحكامى إلا ما يتمثل لعقلى فى وضوح وتميز لا يكون لدى معهما أى مجال لوضعه موضعاً للتفكير » فالشك فى الآراء القديمة جميعاً لا يتم حسب ديكارت إلا مرة واحدة فى حياتنا وليس الآراء التي تلقيناها من قبل ، لابد من البدء فى بناء جديد للأسس ، إذا كنا نريد أن نقيم فى العلوم شيئا مستقراً » إذن مرة واحدة فى الحياة يشك الإنسان وفى حرية يقوض جميع آرائه القديمة على وجه العموم .

ولا يبدأ الإنسان التفكير بالشك وإنما بالحواس التى هى كل ما تلقاه وآمن بأنها أصدق الأشياء وأوثقها ، فالشك ليس نقطة الانطلاق ، وإنما الخبرة الحسية – الطبيعية ، والتفلسف واقع فيما داخل هذه الخبرة الحسية ولابد للفيلسوف من أنا يبدأ منها رغماً مما يقال عن مثالية ديكارت ، فلو كان الشك نقطة الانطلاق لكان ديكارت من أنصار «الشك المطلق» الذى يضع الأشياء كلها موضع الشك ، فيصبح من الصعب على المفكر أن يصوغ يقينه وإنما الشك الديكارتى شك

محدود ، جزئى ، منهجى ، مقصود لذاته ، لحظة عابرة فى تاريخ بحث الفيلسوف عن الحقيقة ، وأما الشك المطلق فهو الشك للشك ، ويبدو من يشك هذا الشك أنه متردد أمام إدراك الحقيقة لكن غرض ديكارت كله على عكس الشك المطلق ، هدفه اليقين ويعرض عن الأرض المتحركة والرمل فى سبيل العثور على الصخرة أو الحجرة . « فمن اليسير أن تفترض أنه لا يوجد إله ولا سماء ولا أرض وأنه ليس لنا أبدان لكننا لا نستطيع أن نفترض أننا غير موجودين ، حين نشك فى حقيقة هذه الأشياء جميعاً » .

ومن هنا لم يتأثر طه حسين بمنهج ديكارت لأن الشك عند ديكارت منهجى وليس جوهر المنهج ، بل جوهر المنهج عند ديكارت لايتعدى كونه ترتيباً للأفكار ، لم يتأثر طه حسين بـ ديكارت ، وإنما استوعب الروح النقدية للثقافة الغربية الحديثة والحضارة الغربية المعاصرة .

وهكذا يريد طه حسين <u>فى الشعر الجاهلى</u> ألا « نقبل شيئاً مما قال القدماء فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبيت إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان » . الشك المنهجى فى أساس الثقافة العربية الإسلامية يجعل، كتاب <u>فى الشعر الجاهلى</u> بحثا فى النظام المعرفى للعقل العربى .

فليس خط الشعر الجاهلى منتهياً عند الحد الأدبى ، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثراً ، فطه حسين ينتهى إلى الدعوة إلى تطوير العقل العربى نفسه ، وهو وإن يعتمد على الله فى بحثه يقود شكه فى قيمة الشعر الجاهلى إلى الشك فى الثقافة العربية الإسلامية بأكملها : « نعم ! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل شخصايتها ، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به » . وبعبارة أخرى لا يجب أن نتقيد بقومية ولا بعصبية ولا بدين من الأديان ولا بما يتصل بهذا كله من الأهواء » ، الدين فى طبيعة الإنسان لا سبيل إلى التخلص منه ، لكننا نحاول أن نتخلص منه على

الأقل لحظة التحليل العلمي . «ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه » لكن طه حسين لا يصدق أن القرآن « كان جديداً كله على العرب ، فلو كان كذلك لما فهموه ولاوعوه ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر» . فلغة القرآن هى اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس فى عصره ، أى فى العصر الجاهلى .

وهناك دليل آخر على أن بحث طه حسين فى «الشعر الجاهلى » يذهب إلى أبعد من الشعر والجاهلية معاً ويصل إلى حد النظام المعرفى للعقل العربى . إن طه حسين لا يصدق كل ما ورد فى القرآن حيث يقول « للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، للقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التارخي » . ويقول القرآن: إن من آمن ببعض فهو كافر ، قول الآية : « أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض فما جزاء من يفعل ذلك منكم إلا خزى فى الحياة الدنيا ويوم القيامة يردون إلى أشد العذاب وما الله بغافل عما تعملون » . (سورة البقرة ، الآية ٨٥) . وقوله « أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض » استفهام إنكارى توبيخى . وتعمد المخالفة للكتاب تقضى بصاحبها إلى الكفر ، وإنما وقع «تؤمنون» فى حيز الإنكار تنبيها على أن الجمع بين الإيمان والكفر عجيب وهو دليل على الريبة التي هى مروق من الدين ، والجمع بين الأمرين يكاد يكون جوهر فكر طه حسين والنهضة العربية الحديثة كلها منذ الطهطاوى إلى كتاب «فى الشعر الجاهلى» . إلا أنه وصل إلى نتائج غيرت تغييراً تاماً ما كان معروفاً متوارثاً . ومنشأ التغيير إنما هو فى حقيقة الأمر الاتصال المصرى بالحضارة الغربية منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادى . فمنذ ذلك التاريخ أخذت عقليتنا نفسها تتغير وتصبح غربية أو أقرب إلى العقلية الغربية منها إلى العقلية الشرقية أو العربية ، وهى كلما مضى عليها الزمن جدت فى التغير وأسرعت فى الاتصال بأهل الغرب .

إذن جوهر التحليل في الشعر الجاهلي هو تأكيد على الصلة التي تربط الفكر العربي بالفكر الغربي إلى الحد الأقصى الذي ينقلب فيها الفكر العربي والفكر الغربي على أعقابهما وليس الجوهر هو تبني طه حسين لمنهج ديكارت .لا يجب أن نصدق طه حسين في هذا التصريح كما رفض هو نفسه أن يصدق الشعر الجاهلي .

وكان الأستاذ الدكتور جابر عصفور قد كتب في باب هوامش الكتابة تحت عنوان الكتاب – الأزمة في جريدة الحياة بتاريخ الاثنين ١٩ حزيران (يونيو) ١٩٩٥ يقول إن دراسة الدكتور وائل غالي في دراسته عن ديكارت الغائب عن طه حسين التي نشرت في مجلة القاهرة العدد ١٤٩ نسيان – أبريل ١٩٩٥ أفاد فيها د.وائل غالي إفادة لافتة من دراسة سابقة للدكتور يوسف سلامة عن ديكارت وطه حسين : مشكلة المنهج المنشورة ضمن عدد قضايا وشهادات . بل إن دراسة الدكتور وائل غالي « تلخص نتائج سبق أن أكدتها دراسات معروفة» .

ولي على ملاحظة الدكتور جابر عدة ملاحظات . من المؤكد أن تاريخ العلم لا يبدأ من الصفر . وبالتالي فقد طالعت قبل أن أشرع في الكتابة عن كتاب الشعر الجاهلي لطه حسين الكثير من المقالات والدراسات والحوارات وليس فقط الدراسة التي يشير إليها الدكتور جابر ، وأما عن تلخيصي لنتائج الأستاذ الدكتور يوسف سلامة كما يقول الدكتور جابر فأرى في ذلك تجاوزا لم أكن أتوقعه منه ، لأنه إذا كان هناك ثمة تشابه بين النتائج التي توصلت إليها وبين النتائج التي توصل إليها الأستاذ الدكتور يوسف سلامة فهذا يعني – أو قد يعني على الأقل أن هناك تشابها مسبقا بين المقدمات ، وبعبارة أخرى هناك على الأقل عشرة أسباب تجعل من الاختلاف بين دراسة الدكتور يوسف ودراستي اختلافاً جذرياً .

١– أما أول مظاهر الاختلاف فهو يخص المقدمات كما أسلفت ، تقوم دراسة الدكتور يوسف سلامة على تحليل مفهوم الأمة إذ يقول : إن علاقة طه

حسين بديكارت علاقة أمة بأمة ، أمة مهزومة بأمة منتصرة ، وعلاقة حضارة بحضارة ، حضارة ناهضة صاعدة منتصرة على عالمها الذى تعيش فيه ، بحضارة آفلة خاملة هامدة منحصر كل هم ورثتها بالتساؤل الذى لاينقطع ، عما إذا كان من الممكن بعثها وإحياؤها ، فضلا عن النظر فى الأساليب والمناهج التى قد يكون فى شأن اتباعها إحياء هذه الحضارة وبعثها مما انتهت إليه من الجمود والسكون اللذين سادا كل مجالاتها الروحية والمادية على حد سواء (ص ٦٩ من قضايا وشهادات)

أما أنا فقد بنيت دراستى على مفهوم تطور نمط الإنتاج الرأسمالى حيث كتبت أقول : كان المشروع الحديث العربى المعاصر قد أراد أن يلاحق التقدم الرأسمالى الغربى الحديث بتطبيق سياسات قومية أو وطنية بورجوازية جادة ، وظل هذا المشروع من الطهطاوى إلى طه حسين قائما على أسس رأسمالية وطنية أو قومية جوهرها تأسيس الهيمنة الاجتماعية لطبقة بورجوازية تحاكى البورجوازية صاحبة المشروع الغربى الحديث (ص ١٠٤ من مجلة القاهرة) .

أين إذن وجه الشبه بين مقدمة التحليل عند الدكتور يوسف سلامة وبين مقدمتى ؟

٢- ثانيا ، يقوم الدكتور يوسف سلامة بالربط بين ديكارت وطه حسين بمعنى أنه يجد علاقة بينهما حتى ولو أسماها حسب تعبيره علاقة إشكالية شديدة التركيب (ص ٧٠ من قضايا وشهادات) ، أما أناوأعوذ بالله من كلمة أنا - فقد نفيت أية صلة تربط طه حسين بديكارت حيث قلت إنه كان من الممكن أن يستوحى مصدره من عمانوئيل كانط أو ديدرو أو دلامبير أو غيرهم كثيرين (ص ١٠٥ فى مجلة القاهرة) .

٣ – ثالثا ، يقول الدكتور يوسف سلامة فى الدراسة نفسها أن قضية المنهج كانت واحدة من أهم القضايا التى شغلت ذهن طه حسين (ص٧٢ من قضايا وشهادات) فى حين أننى كتبت أقول إن قضية المنهج لم تكن أهم القضايا التى شغلت طه حسين وإنما كانت المشكلة الأهم هى كسر عمود الفكر العربى (ص١٠٥ من مجلة القاهرة) . أين إذن وجه الشبه بين تحليلى وتحليل الدكتور سلامة ؟ بل سار تحليلى فى الاتجاه المعاكس لنظرته ، ثم هل كتب د. سلامة أن هدف طه حسين هو كسر عمود الفكر العربى ؟ وهو المعنى المغاير كليا لإشكالية المنهج .

٤ – رابعا ، هناك اختلاف جذرى بين مفهومى للمنهج ومفهوم د. سلامة ، يرى د. سلامة أن الباحثين جميعا اهتموا بقضية المنهج (ص٧٣ فى قضايا وشهادات) . أما أنا فقد رأيت عكس ذلك أن البحث عن مفهوم للمنهج ليس فريضة من فرائض البحث أو التفكير أو العلم وهناك باحثون ومفكرون وفلاسفة وعلماء وكتاب ومبدعون كثيرون لم يهتموا بقضية المنهج (ص١٠٥ فى مجلة القاهرة) أليس هناك تعاكس وليس تشابه بين د. سلامة وصاحب ديكارت الغائب عن طه حسين ؟

٥ – خامسا ، يرى د. سلامة أن المنهج يشير إلى رؤية للعالم بينما أرى أن المنهج مبطن فى مختلف لحظات تشكيل الرؤية ، لا يشير المنهج عندى إلى رؤية وإنما يتشكل وفقاً لمحتوى الرؤية .

٦ – سادسا ، وهذه نقطة أساسية ، يرى د. سلامة أن الفلسفة الديكارتية وضعت منهجا معلوما ومحددا أصبح التفلسف الصحيح والعلم اليقين مشروطين به ، بحيث يتعذر على العالم ادعاء اليقين لنتائجه أو السلامة والاستقامة لخطواته، مالم تكن مقيدة بمنهج يخضع له الفكر ويسترشد به العمل . (ص٧٥ فى قضايا وشهادات) أما رأيى فى ديكارت الغائب عن طه حسين فهو أن الفلسفة الديكارتية لم تضع منهجا ممكنا وإنما أثارت مشكلة المنهج فقط ، ولم تخض في تفصيل منهج بعينه .

٧ - سابعا ، حتى ولو افترضنا أن هناك منهجاً ديكارتياً أود أن أعرف من هو المتخصص فى ديكارت ليس في مصر وإنما فى العالم الذى طبق هذا المنهج ؟ لن يجد مخلوق على الأرض موضعاً واحداً طبق فيه ديكارت المنهج الذى يتحدث عنه د. سلامة والكثيرون ممن يشتغلون بالفلسفة . أما د. سلامة فقد تكلم عن المنهج الديكارتى وعرضه فى ثلاث صفحات ونصف ، فى حين أرى أنه لاوجود لما أسميناه بالنهج الديكارتى .

٨ - ثامنا، إذا كان المنهج الديكارتى غائبا عن فلسفة ديكارت نفسها فكيف نتحدث عن المنهج الديكارتى عند طه حسين ؟ يحاول د. سلامة التلفيق فيقول إن لدى طه حسين ما أسماه الشك الأدبى التاريخى الذى يترجم عن نفسه فى منهج نقدى تاريخى يستمد جذور . من (الديكارتية (ص٧٩من قضايا وشهادات) .

٩ - تاسعا ، تقودنا النقطة السابقة إلى تحديد معنى الشك والفارق بين تصور د. سلامة وتصورى ، يرى د. سلامة أن الديكارتية فلسفة شك (ص٧٩ من قضايا وشهادات) وأن الشك كان نقطة الانطلاق لها في بحثها عن اليقين (المرجع السابق) ، أما كاتب هذه السطور فقد كتب يقول إن عبارة منهج الشك الديكارتى اختراع المفسرين لا من إبداع ديكارت نفسه، وأما ديكارت فقد ميز بين الشك المطلق والشك المنهجى ، والشك المطلق هدّام (ص٧٩ من قضايا وشهادات) . الشك الهدام هو إذن نقيض لديكارت وأظن أنه نقيض روح الفلسفة الديكارتية وحرفيتها على السواء ، وبالتالى فإننى لا أدرى كيف أكون قد لخصت أفكاراً تتعارض مع حرفية دراسة ديكارت الغائب عن طه حسين وروحها .

١٠ - عاشرا ، وأخيرا - وليس آخراً - أرى أن طه حسين لم يتأثر قط بديكارت ، أما د. سلامة فقد كتب يقول إن الاهتمام بالمنهج هو ما يقرب

طه حسين . وجاء عنوان دراسة د. سلامة <u>ديكارت وطه حسين</u> وليس ديكارت أو طه حسين أو ديكارت أم طه حسين أو ديكارت بعيدا عن طه حسين . هناك عند د. سلامة ربط لطه حسين . بديكارت أما دراسة ديكارت الغائب عن طه حسين فتضع قطيعة معرفية بينهما .

الفصل الثانى

الله لم يمت
فى قلب نجيب محفوظ



نشر نجيب محفوظ فى مجلة المجلة الجديدة مقالا فى عدد مارس ١٩٣٦ تحت عنوان « فكرة الله فى الفلسفة » يستعرض فيه آراء علماء الاجتماع المحدثين والمتصوفة والفلاسفة الغربيين وينتهى إلى أن « الله الذى تعرفنا به الكتب المقدسة فوق كل برهان أو دليل ولا حيلة للإنسان فى الإيمان به أو الإنكار له ولكن يبقى لنا إيماننا الطبيعى الذى به نقدس ونفيد كل جليل وجميل فى النفس والكون »(ص٣٤) .

ولم يجاوز نجيب محفوظ إلى الآن هذه المقولة ، لم يقل إن الله موجود أو غير موجود ، لم ينف ولم يؤكد وجوده ، حافظ عليه ونفى تراثه بصورة جلية فى جميع أعماله الأدبية ومتحدية الأزمنة الجديدة والتحولات التاريخية المتجددة والانهيارات الجنونية العديدة . لذلك فهو واحد من مفكرى زماننا الحقيقيين أو الجوهريين أو الأساسيين الذين يأتون إلينا ببطء بعد أن يكونوا قد تخلصوا من الثرثرة فوق النيل وسماع كلام الأعداء والأحباب المكرور . فمحافظة نجيب محفوظ على هويته الإسلامية المضطربة داخله ، وعلى تراثه الدينى ، يجعل فكره جوهريا ، أساسياً ، حاسما ، فارقا أنصاره وخصومه على السواء دون خسائر. أصبح الآن فى مقدورنا أن نقيم ما سبق أن قاله نجيب محفوظ عن تفكك العالم إلى الباطل و الحق .

وأحب أن أشير إلى أن الغرب ليس ملحداً فى حد ذاته ، أى أن دين نجيب محفوظ أو إسلامه أمر إنسانى طبيعى وعادى بل ومنطقى . فى الفقرة ١٢٥ من كتاب « العلم المسرور» لفريدريش نيتشه ، أعلن الغرب عن موت الله ، لكن هل مازال هذا الإعلان متماكساً فى نهاية القرن العشرين ، هنا والآن ؟ بل الله حى على نحو لم يسبق له مثيل ، الله لايموت أو لا يمكن أن يموت .

رأى نجيب محفوظ أن الإنسان لا يستطيع أن يستمر فى الحياة بدون الماورائيات ، لا يستطيع أن يعيش فى عزلة ، لا يستطيع أن يعمل تحت سماء فارغة ، على طريق آمال غير مضمونة . إذن موت الله ، إنما هو موت يسير فى طريق مسدود .

ومشكلتنا هي إعادة تأسيس تصورنا للدين ، وليس تصفية الدين، والأزمة الدينية لا تعنى أن الدين قيد الزوال ، وإنما تعنى أزمة تصور حقيقة الوجود ، أزمة حقيقية الوجود فى علاقتها بالوجود الأسمى ، ما حقيقة الوجود ؟ كيف النظر إلى الوجود ؟ هل فى مقدورنا أن نتصور الوجود ؟ ماذا تعنى العدمية ؟ ما الصلة التى تربط السيطرة التقنية على العالم بالأزمة الدينية ؟

العدمية عند نيتشه تخفيض لقيمة جميع القيم ، أما العدمية عند هيدجر فهي مقسمة إلى عدة أقسام، وأما القسم الأول فهو مرحلة الفلسفة الأفلاطونية حيث تعليق حقيقة الوجود فى عالم يفوق الواقع المحسوس ، ثم العدمية السلبية . ثم العدمية المنفعلة أو المفعولة حيث فقدان المعنى الكامل ، ويتم تجاوز النزعة العدمية بالعود إلى مبدأ التقييم ، إنما العدمية عند هيدجر هى نسيان الوجود، وبدل أن يتفكر الفيلسوف الوجودى ، يقف أو يريد أو يعبر عن إرادة التفكير فى شىء أو أشياء أخرى لا علاقة لها لا بالوجود ولا بحقيقة الوجود ولا بحضور وجود الوجود ولا بمجىء الوجود فكرياً . أما أفلاطون فيطرح سؤال وجود الوجود طرحاً يجعل من الوجود حاضراً ، السؤال الأساسى عنده هو سؤال الأساس والتأسيس ، والفلسفة معرفة أساس الوجود ، والحياة وإرادة القوة النيتشوية اللتان تقرران القيمة هما عنصرا الشكل الأخير الذي يتشكل به مضمون نسيان الوجود ، وبعبارة أخرى ، يتشكل نسيان الوجود فى مرحلته النهائية بالمماثلة أوبالمشابهة أو بالمناظرة أو بالتداخل بين إرادة القوة وبين الحياة .

والميتافيزيقا من جانبها تعنى عند نيتشه أمرين . الأمر الأول هو الفصل بين المحسوس وبين ما فوق المحسوس . والأمر الثانى هو نظرية الحقيقة بوصفها تطابقاً بين الفكر والواقع ، والتجاوز غير الجدلى للميتافيزيقا عند نيتشه يجب أن يتم على النحو التالى : عدم المحافظة علي شكل التقسيم و تغيير مضمونه فقط ،

أى تصفية التقسيم الثنائى نفسه فضلا عن إلغاء الحقيقة بوصفها تطابقاً بين الفكر والواقع .وأما مارتن هيدجر فيرى أن الميتافيزيقا هى نسيان الوجود وأن هذا النسيان الذى يميز الميتافيزيقا لا يمكن زواله ، وأنه يجب أن نغير ترتيب العالمين على نحو يجعل فى مقدمة النظرة حقيقة الوجود أو وجود ويليه البحث فى الجوهر أو الماهية وينتهى إلى قضية المعنى أو الدلالة عند نيتشه .

فكر الوجود أو الفلسفة الوجودية أو نزعة الوجود أو مذهب الوجود هو الطريق الذى نسير فيه أو الموضع الذى . ننطلق منه دون أن يكون معطى مسبقاً فى أى موضع من المواضع . العدمية إذن نسيان الوجود ، وليست كما تصورها نيتشه. علينا أن نشير إلى العدمية لا أن نقيم فيها ، علينا أن نقيم حد الميتافيزيقا لا أن نقيم بين هذه الحدود ، ما جدوى إذن تحديد الموقف من نيتشه ؟ أو لماذا تحديد قضية الميتافيزيقا أو العدمية أو موت الله انطلاقاً من نيتشه ؟

يمثل نيتشه وليس دور كايم كما تصور نجيب محفوظ فى المقال سالف الذكر المدخل إلى نهاية الميتافيزيقا ، فقد دفع نيتشه نهاية الميتافيزيقا إلى أبعد مدى، ويمتاز نيتشه عن غيره من الفلاسفة بأنه مهد إلى إعادة تأسيس الميتافزيقا وإلى طرح سؤال شروط الميتافيزيقا قبل الميتافيزيقية ، والشروط قبل الميتافيزيقية للميتافيزيقا عند نجيب محفوظ هى شروط نفسية ، إذ يقول : « على أن الله موجود فى صميم القلب بمعنى آخر إذ توجد عاطفة التدين فى النفس الإنسانية وهى شعور إنسانى جوهره السمو ومظهره آيات التقديس والجلال التى نعبدها فى النفس والطبيعة » .

لم تفقد إذن الميتافيزيقا فى أعمال نجيب محفوظ إمكانها نفسه وإنما غيرت شروط نموها ، كسر العالم إلى عالمين ضرورى .وتقسيم الكون تقسيماً ثنائياً أمر حتمى ، والوجود عند نجيب محفوظ هو الله أو المعنى الإلهى أو الدلالة الإلهية، لم يحطم إذن نجيب محفوظ التمييز القائم بين العالمين ، بين الواقع

والمثال ،بين قوانين المحسوس وقوانين العالم الفوقى بينما تميز نيتشه وشوبنهاور بكسر هذا الفصل بين العالمين ، حافظ نجيب محفوظ على منطق الجواهر والماهيات ، والدين عنده ليس تصوراً للعالم ، ولا رأياً من الآراء ، ولا نزعة أفلاطون ، وإنما هو فى جوهره قانون يحكم نمط التاريخ النفسى ، الشعور النفسى للإنسان .

ولا يظهر الوجود عند نجيب محفوظ عرضياً ، مصادفة ، بل يظهر بالضرورة ، أو قل إنه يظهر بحرية ضرورية ، بغير ضرورة مطلقة ، فى لحظة متباعدة متكسرة تعيد أفلاطون من البداية ، في لحظة تتداخل فيها الحرية والضرورة .

نجيب محفوظ هو أول وآخر الكتاب الميتافيزيقيين ، هو داخل الميتافيزيقا وخارجها فى آن ، هو داخل الميتافيزيقا لأن وجود الوجود قدر محتوم ، وهو خارج الميتافيزيقا لأن أفلاطون مات ، هو آخر الميتافيزيقيين لأنه يريد أن يسيطر على العالم ، لأنه يريد أن يجاوز التفسير إلى التغيير .

وإذا كانت هناك قيمة آنية أو حالية أو راهنية لفكر نجيب محفوظ فهذه القيمة لا يمكن أن نبلورها فى داخل أعماله ومؤلفاته ، وإنما يمكن كشفها من خارجها ، فى شئ آخر، من خارج ميتافيزيقيته المعلقة ، فى الميتافيزيقا ، فى خارج نجيب محفوظ ، فى سبيل نجيب محفوظ ، وهل المجاوزة تحطيم ، تفكيك ؟ نفى ؟ رفع ؟ نفي فى الحفاظ ؟ أو الحفاظ فى النفى ؟ رفع أم تنزيل ؟ ماذا يبقى للفكر بعد الخروج من ميتافيزيقا نجيب محفوظ ، بعد الخروج عليها ؟

وفى جميع حالات الخروج ، فالخروج ، أى خروج ، فى حاجة ماسة إلى إعداد مسبق ، إلى إعداد للخوض فى الخروج؟ فى أغوار الفكر ، والإعداد بسيط وخفى ،بل هو ليس خفياً ، هو ظاهر ، لكنه لا يظهر فى زمنية الوجود الصوفى .يقول نجيب محفوظ : « ويوجد سبيل آخر للاهتداء إلى الله وهو التصوّف والحال هنا يختلف عما أسلفنا وصفه فى عرض وجهتى نظر الفلاسفة وعلماء الاجتماع فالله

هنا ليس فكرة مجردة بسيطة نبلغها بالمنطق والفكر ولا هو فكرة مركبة يهدى إليها استقراء أحوال المجتمعات البشرية ولكنه ماهية عليا حافلة بالحياة نشعر بها فى أعماق نفوسنا ونسعد بهذا الشعور بعد جهد جهيد تتكلفه النفس فى التأمل والتسامى [...] والرأى الصوفى يقف الإنسان حياله مكتوف اليدين لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها ، ولكن تجربته تشمل الحياة بأسرها وهى أعز من أن يجازف بها الإنسان » .

إذن يمشى كل مفكر فى الحياة ولا ينصرف عنها فى تجربة صوفية تبعده عن الصراط الذى يريد أن يرسم حدوده بنفسه ، فلم يعد هناك ما يمكن أن نطلق عليه صفة المنهج العام على طريقة ديكارت . فالمنهج واجب الكشف فى كل لحظة . وهكذا فليس منهج دروكايم هو منهج نجيب محفوظ فى مقاربته لفكرة الله . كما أنه لم يتبين لا منهج الصوفية ولا حتى منهج الفلاسفة .

والتساؤل حول المنهج يدفع التفكير إلى النظر فى قضية العلوم . والعالم من سلالة الميتافيزيقى ، لذلك فحينما يؤكد نجيب محفوظ قيمة العلم الكبرى فإنه فى ذلك لا يزيح من طريقه .. تفكيره الميتافيزيقا السابقة ، صحيح أن العالم يُعنى بجانب من الوجود دون غيره من الجوانب لكن العالم بلور الشكل الحديث للميتافيزيقا ، تحررت الميتافيزيقا من التقنيات والسيطرة وإرادة القوة ، من المسير والمصير التقنيين . وقد فتح العالم باب المعرفة ، بلور الشكل الوحيد للخطاب الدال ، هنا يختلف نجيب محفوظ عن فلاسفة الوضعية المنطقية ، إذ يحيل تعميم نتائج العلم إلى ما بعد أحد جوانب الوجود المدروسة ، يرفض التعميم الذى يقفز على لحظات النفس العسيرة والطويلة المدى ، و أن المعرفة النفسية تسلم بوجود معرفة أسمى .

من المؤكد أن نجيب محفوظ لم يحترف الكتابة الفلسفية رغم دراسته الجامعية الفلسفية ، ماكان وراء تحوله من الفلسفة إلى الكتابة الروائية

والقصصية كان طبيعة جوابه على السؤال : « كيف نفكر فى صورة مغايرة ؟» فموقفه المبدئى من المرجعية الدينية باعتبارها أمراً أفضل مسلماً به دفعه دفعاً نحو التفكير فى صورة فنية وليست عقلية مغايرة ، وبعبارة أخرى لم يطرح السؤال لأن السؤال لا يطفو على سطح العقل إلا إذا سلم العقل مقدماً بأنه يجهل مختلف أنواع وأسرار الكون .

لذلك راح نجيب محفوظ ينظر إلي فكرة الله عند الفلاسفة نظرة ترفض التحليل التاريخى الاجتماعى باعتبار « أن الدين يحوى من الأفكار السامية ما يتجاوز بسموه حدود المجتمعات مهما كان رقيها فإن مجتمعاً من المجتمعات يوحى بأفكار هى مهما ترتقى وتتسامى تحوم حول شخصه ومنفعته ، فهى دائما مشبعة بالأنانية وحب الذات وكره الغير والرغبة فى الاستيلاء والغلبة . أما الإخاء والعدالة والكمال فهى تصورات لا يتأتى للمجتمع أن يبديها ولابد لها من منبع سواه سواء أكان فى السماء أم فى جوهر النفس البشرية » .

يرى نجيب محفوظ إذن أن الوجود الكامل ليس حلقة اجتماعية فى سلسلة التوالى الكرونولوجى التاريخى ، فحقيقة الوجود حقيقة سماوية أو نفسية تخرق مجمل تاريخ البشرية وتسيطر عليه ، نجيب محفوظ امتداد للميتافيزيقا ، امتداد للثنائية المعقودة بين الأنا والآخر ، امتداد لسلسلة بدأت عند أفلاطون وانتهت عند هيجل ، امتداد ضرورى نسبى مطلق ، فوجود الوجود بوصفه إله الأديان أو إله النفس هو الثابت عبر اختلاف وتعارض وتفاوت الميتافيزيقيين .

وحفاظ نجيب محفوظ على الأديان إنما هو موقف إنسانى ، بل إنسانى جداً ، إنسانى بمعنى الشمول الكونى والعالمى ، وإنسانى أيضاً بمعنى أنه أخطأ فى تصوير الغرب على أساس أنه ملحد ، ملحد فى حد ذاته ، والذى جعله يهجر الفكر .

فإذا ضربنا مثلا صارخاً هو إعلان نيتشه عن « موت الله » فسوف يتبين لنا أن لا علاقة تربط موت الله بالإلحاد . الإلحاد ليس فريضة فلسفية ، ولم يكن موت الله رأياً قال به فريد ريش نيتشه الفيلسوف الألمانى العالمى المعروف فى العقد الثامن من القرن التاسع عشر ، موت الله ليس نفياً للاعتقاد والإيمان والدين ، نسيان الوجود عند هيدجر هو الإعلان الحقيقى عن موت نمط أو نوع أو جنس من أجناس الإلوهية ونتيجة من نتائج الميتافيزيقا نفسه . فهيدجر نفسه بلور لاهوتاً فى نص غير معروف ، غير شائع ، وفى فقرة تحمل عنوان « آخر الألهة ».

إذن الله هو الوجود الأساسى ، لكن المشكلة التى تقدمها الدائرة التأويلية المعاصرة هى عجزنا عن التأويل بعيداً عن الموضع الذى نقف فيه ، الموضع المحمل بالتراث ، الأنا المحملة بالآخر .

ويعنى موت الله أن ما يفوق المحسوس أصبح غير قادر على إنتاج الحياة والدلالة والمعنى ، لكنه لايعنى إن ما يفوق المحسوس عبارة عن عدم أو أنه غير موجود ، فليس المقصود على الإطلاق من موت الله ، موت الله المسيحى أو اليهودى أو الإسلامى ، وإنما المقصود هو موت توجيه الحياة والدلالة والمعنى .

وأما عند نجيب محفوظ فالله تحدثنا عنه الكتب المقدسة أيضا وهولا يموت ، لكن إلى جانب إله الكتب المقدسة ، يضع نجيب محفوظ مجالا حيوياً لتطور ما أسماه « بالإيمان الطبيعى » ، أى إيمان القرن الثامن عشر ، إيمان كانط وهيجل ،إيمان التنوير والنقد ، الإيمان الذى يجعل الإله موضوعاً للاعتقاد الذاتى وليس موضوعاً معرفياً أو عملياً . إذن يضع نجيب محفوظ المعرفة الدينية المقدسة جنبا إلى جنب مع الاعتقاد الذاتى فى المقدس ، وبالتالى فالإله المحفوظى حى وميت فى آن يرفض نجيب محفوظ إله الفلاسفة الزائف على غرار بسكال ويسلم بإله الوحى الحقيقى لكنه يقر إلى جانب ذلك بوجود إله هو موضوع إحساس ذاتى ، ذلك الإحساس الذى يرفضه بسكال .

ورغماً عما يقال عن إلحاد نجيب محفوظ حتى من جانب أنصاره فقد بقى كاتباً ميتافيزيقياً غير فقط شكل النزعة الفكرية الأفلاطونية وحافظ على محتواها، لكنه ليس عدمياً علي الإطلاق ، لا يفكر فى العدم ، لا يتأمل العدم ، ولا يلقن درساً فى الأخلاق الحميدة ، ولا يحطم الاعتقاد الدينى أو غير الدينى ، ولا ينفى الميتافيزيقا ، ليس لأنه لا يريد وإنما لأن الفلسفة العدمية هى منتوج مجمل تاريخ الميتافيزيقا الغربية بل هى ثمرة التطور الغربى الطبيعى ، وكان نجيب محفوظ وما زال يدافع عن حياة الفكر والمفكر صاحب الرسالة والأيديولوجية السياسية ، والحرية الإنسانية قيمة من القيم الجوهرية التى ظل يدافع عنها ، إلي جانب دفاعه عن الحياة والاعتقاد الدينى والميتافيزيقا .

وأما العدمية فهى مراجعة نقدية جذرية للاهوت المسيحى بوصفه انهياراً للفلسفة النظرية ، بوصفه انهياراً لمجمل القيم التى يدافع عنها نجيب محفوظ ، أى قيم الوعى والعقل والتقدم والأخلاق والسعادة وغيرها من القيم النبيلة والجميلة ، أما الفلسفة العدمية فترى فى هذه القيم تفوقاً على الحياة ، توجيهاً غير مشروع للحياة ، وهى فلسفة مازالت حية ، ممتدة ، سارية المفعول .

لم يبدأ عندنا مسار تفكك ما فوق الحياة ، أما فى الغرب فهو بطىء الإيقاع ، لم تتحقق جميع القيم منذ أفلاطون وحتى كانط فى صورة تامة ، لكن تنزيل الفوقي إلى التحتى ، الميتافيزيقى إلى الأرض ، عملية عسيرة تقتضى كثيراً من التضحيات والانكسارات والتراجعات والتحولات ، ورغماً عن تعاليها فهي تجد أحيانا طريقها إلى الوجود الفعلى ، الواقعى ، العملى .

وإذا كان لابد أن نطلق على نجيب محفوظ صفة العدمية فهذا ممكن فى حالة واحدة هى أنه جزء من النزعة العدمية المسبوقة تاريخياً بنزعة أفلاطون وكانط ، نجيب محفوظ عدمى بهذا المعنى ، أنه وضع قيم العدل والحرية فى خارج الحياة، هو لحظة فى لحظات تخفيض القيمة ، العلمية التى سبقت نفسها في تيار مفعول فيه وبه وهو أحد رموز اللحظة السابقة على التطور العدمى الفاعل ، الديناميكى ، المبادر .

وليست العدمية انحطاطاً بالضرورة ، انحطاطاً عابراً فى كلام عابر ، هى قانون التاريخ ، قانون التحول نفسه . غير أنها ليست ظاهرة مكررة معروفة محفوظة وإنما هى ظاهرة متفردة ، متخصصة ، لأنها حاضرة منذ البداية ، منذ بداية التاريخ .

والعالم مازال على قيد الحياة ولم يمت بعد أو لم تحن إلى الآن نهايته ، ولم نعش نحن إلى الآن لحظة إتمام العدمية فى اتجاه التحطيم الواعى والمقصود لذاته للقيم السائدة ، المندثرة ، المتجهة إلى تخفيض القيمة ، ولم نصارح نحن أبناء العقل العربى أنفسنا ، لم نواجه حقيقتنا ، فالإبداع الفكرى شرطه النفى .

وتختلف النزعة التشاؤمية عند نجيب محفوظ عن التشاؤم العدمى أو تشاؤم الفكرة الذى استفاد صاحبه ، وهو نيتشه ، من اختفاء القيم ، وأكد الحياة . وينتهى التشاؤم بنجيب محفوظ إلى عبث الحياة ، وإلى القول بأن الحياة لا تستحق أن يعيشها الإنسان ، نجيب محفوظ أقرب إلى شوبنهاور منه إلى نيتشه، لكنه مع الاثنين عموماً ضد ليبنيتز ، ضد تفاؤل ليبنيتز العريض .

تشاؤم نجيب محفوظ لا يذهب إلى منتهاه ، يبدل الطوبوغرافيا المثالية مكان الثنائية الميتافيزيقية العتيقة فيؤسس الحياة على شيء مغاير للحياة . ولم يكن ممكناً أن تكتمل العدمية عند نجيب محفوظ وتذهب إلى منتهاها لأن اكتمال العدمية يعنى التحول على جميع القيم القديمة وكشف مبدأ جذرى جديد يقود القيم الجديدة .

فنحن مازلنا فى عالم يفوق قوانين العالم المحسوس ، ومازال هذا العالم هو الخط القائد لمجموع القيم والمبادئ والمسلمات ، لم تنتقل إلى الآن القيم إلى الحياة ، فالحياة عندنا وسيلة وليست غاية .

كانت الحياة تصوراً بلا مضمون فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، ثم أصبحت منسوبة إلى الحياة ، تتمتع بنسبية الحياة ، كما كانت المشكلة هى تحديد شروط قيام العلوم الإنسانية ، العلوم الاجتماعية ، العلوم الروحية ، وكان

الجانب الشائع إلى الآن هو اعتبار أن القيمة ليست ظاهرة ، هى خارج الوجود ، خارج العلم المعنى بالوجود ، القيمة عدمية وذاتية ، والقيمة عند نجيب محفوظ متفوقة على الحياة ، متحدية للحياة ، أما نيتشه فيرى فى القيمة وجهة نظر ، أو تعبيراً عن وجهة النظر ، عن إرادة القوة ، وهى شرط الحفاظ على الحياة ونموها، وجهة النظر شرط المقارنة الكمية بين القيم وأساس تراتبية الكل .

لكن نجيب محفوظ ونيتشه يبقيان معاً ضمن الكلاسيكية الأفلاطونية الميتافيزيقية بسبب ميتافيزيقا الكتب المقدسة عند نجيب محفوظ ، ميتافيزيقا التمثيل التى تفترضها مقولة وجهة النظر كأساس القيمة .

الخير عند نجيب محفوظ شرط الرؤية وشرط قدرة البصر على النظر حيث تصبح الأفكار مرئية وتتبع الأفعال الأخلاقية :

القيمة – الرؤية – الفعل ، الخير هو الهدف الأسمى ، وهكذا لم يخرج نجيب محفوظ من الميتافيزيقا ولم يخرج عليها ، ميتافيزيقا الأخلاق الأفلاطونية .

وقول نجيب محفوظ بعجز الإنسان عن البرهان على الله هو قول نجده عند يوهان نشته وعمانوئيل كانط فى القرن الثامن عشر ، فقط هذا البرهان مصادرة من مصادرات العقل المحض العملي ، والمصادرة ضرورة ليس لأن هناك شخصاً يحدد لنا هدفاً فى الماضى سوف يثمره المستقبل بنهاية المطاف وإنما المعطى الوحيد المباشر للوعى الأخلاقي هو الإحساس بالخلق ، بالحفاظ ، بالعناية ، بالسيطرة الإلهية .

إذن كان عمانوئيل كانط قد نقد فى باب اللاهوت النظري فى كتابه « نقد العقل المحض » البراهين الثلاثة الممكنة لإثبات وجود الله بطريقة عقلية وهى البرهان الفزيائى اللاهوتى والبرهان الكوسمولوجى الكونى والبرهان الوجودى . وينتهى كما ينتهى نجيب محفوظ إلى أنه من المحال على العقل النظرى البرهنة على وجود الله بطريقة عقلية نظرية . فالعقل الإنسانى لا يستطيع أن ينتقل من تصور موجود واجب الوجود إلى الوجود الفعلى له ، كما أنه لا يستطيع أن ينتقل

من الوجود الفعلى إلى الموجود واجب الوجود ،فإما أن نتصور الله امتداداً ظاهرياً ، وفى هذا الحال يصبح شرطاً مادياً ، ولن يكون الله بحق ، أو نتصوره خارج الظاهرة ، وفى هذا الحال لا نستطيع أن نحكم على ما هو موجود ، ويظل بالنسبة لنا مجرد مثل أعلى .

وكما أن نجيب محفوظ يرفض البرهان على وجوده فهو يرفض كذلك البرهان على عدم وجوده بطريقة عقلية نظرية وهكذا ينتهى نجيب محفوظ إلى رفض موقف المنكرين لوجود الله فضلا عن رفض موقف الجامدين المثبتين لوجود الله بطريقة العقل النظرى المحض .

فالبرهان العقلى النظرى على عدم وجود الله ظاهرة عقلية ونظرية روحية واجتماعية خطيرة ، وهو ليس معيار الحضارة والتمدن ، لأننا نراه مرفوضا عند كانط ونجيب محفوظ على السواء ، فهو لا ينحصر فى إطار حضارة دون غيرها من الحضارات ، بل هو لحظة من لحظات تطور روح الحضارة الإنسانية عموماً، هو وعى نظري يفوق تماما الحدود النفسية ولا يعنى استنفاد جميع الطاقات الدينية لأن الدين لايزول ، يزول الشكل أو قد يزول الشكل أما المحتوى فيظل إلى زمن بعيد ، فماذا يبقى للإنسان إن توقف عن الإيمان بأى شيء على الإطلاق ؟

إن نجيب محفوظ كاتب عربى حافظ بصدق على خصائص الروح العربية من تفرقة واضحة بين النفس والروح ، والروح مصدرها الله ، مصدرها الملكوت الأعلى والنوع ، بينما النفس مخلوطة بالجسم والتراب وتعلوها الظلمة ، الروح مصدر الشر ، وما صدر عن الروح حسن وما صدر عن النفس قبيح ، وتعبر هذه الروح عن نفسها تعبيراً كلامياً فالكلمة هى الرسول .

ولم يتحول العمران العربي إلى الآن إلى الذاتية . كما أن هناك سبباً جوهرياً جعل نجيب محفوظ ينصرف عن الفلسفة إلى الرواية هو أن العلوم النظرية فى الحضارة الإسلامية لم يشتغل بها إلا غير العرب من فارس ومغول . فالعلة هى قيام العقلى فى المرتبة الأخيرة للملكات النفسية . ولذلك قدم العرب الثورة

العربية الثالثة ، الشريعة إلى جانب الدين واللغة . فالشريعة علم عملى وليست علماً نظرياً وبرز العرب فى السياسة العملية لا النظرية ، فى النشاط السياسى لا فى الفكر السياسى .

وأصبح كل من يفكر أو يحاول أن يفكر زنديقاً . وكان لفظ زنديق يطلق على من يؤمن بالمانوية ويثبت أصلين أزليين للعالم هما النور والظلمة . ثم اتسع إلى كل صاحب بدعة وكل ملحد . بل انتهى به الأمر أخيراً إلى أنه يطلق على من يكون مذهبه مخالفاً لمذهب أهل السنة ، أو حتى من يحيا حياة الشعراء والكتاب . والمؤكد أن نجيب محفوظ مؤمن بالكتاب والسنة إلا أنه يجاوزهما إلى الاعتقاد الذاتى لأنه كفنان لا يكتفى بالمعطيات الأولى للوعى المباشر .

وإذا صحت مقولة جورج طرابيشى فى كتابه « الله فى رحلة نجيب محفوظ » والتى تؤدى إلى أن نجيب محفوظ « يعيد كتابة تاريخ البشرية منذ أن وجد فى الكون الإنسان الأول » فهذا يعنى بالطبع أن محفوظ استحال زنديقا وملحداً وكافراً . فالقرآن يحذر من كتابة الكتاب ونسبته إلى الله ويتحدى أن يأتى كاتب بمثل القرآن .فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عند الله ، ولو اجتمع الإنس والجن ، على أن تأتى عبقرية محفوظ بمثل سيرة الخلق القرآنية كما يتبدى ذلك فى « أولاد حارتنا » فلا يمكن أن تأتى بمثلها ، ولوظهر غير ذلك .

لكن الله الشخصية الروائية ، جبلاوى ، ليس الله ، مهما ذهب تأويلنا . وأين الكفر وقد حافظ فى « أولاد حارتنا » وغيرها علي الصراع الأزلى بين الخير والشر ، على ثنائية تحكم قصة البشرية هى أيضا ثنائية آدم وإبليس ، وأدهم و «إدريس» والطيبين الوديعين المسالمين من أولاد حارة الجبلاوى وبين الأشرار المشاكسين القتلة من فتوات حارة الجبلاوى . فهى رواية مبنية بناء دينياً . حتى حلم الإنسانية حلم دينى : حلم أدهم فى حديقة البيت الكبير .

ولكن الله الروائى شاخ واعتزل ، وحل محله الناظر .

ومن حين إلى آخر كان أحد أهالى الحارة يئن بالشكوى ويصيح باتجاه « البيت الكبير » على مسمع من الفتوات : أين أنت يا جبلاوى !

وحقا أين الله الخيالى ؟ لقد اعتزل حتى أسوار بيته الكبير ، فما عاد يراه ولا يسمع عنه أحد . وولد كثيرون وماتوا من غير أن يروه قط . وانتاب بعضهم الشك فى أن يكون لايزال على قيد الحياة . فلو كان على قيد الحياة ، فهل يرضيه أن تعانى ذرية أدهم التى هى ذريته ما تعانيه من ظلم واضطهاد .

– أين أنت ياجبلاوى ؟

ولكن الجبلاوى يرى ويسمع وهو غير راض .

أرسل على التوالى جبل ورفاعة وقاسم ، ولكن لبثت من بعدهم على ما كانت عليه قبلهم . وأصبح على الإنسانية أن تدبر نفسها بنفسها . موت الله .ثم موت الأنبياء . ثم حياة الإنسانية ، يقول جورج طرابيشى : « جبل ورفاعة وقاسم . رسل الجبلاوى إلى ذرية الجبلاوى والجبلاوى هو الذى شاد « البيت الكبير » فى الخلاء وأوجد الحارة وأولاد الحارة . والله أيضا هو الذى جبل آدم وخلق الأرض وما عليها من العدم . ويوم عصاه آدم طرده من الجنة ليكفر عن زلته فى الأرض. وأدى آدم الثمن ألماً ودما إلى أن فتحت له أبواب السماء من جديد . ولكن ذرية آدم لبثت فى الأرض وعليها أن تكفر بدورها . وحتى لا تنسد فى وجهها أبواب الأمل أرسل الله إليها على التوالى أنبياءه العظام الثلاثة : موسى وعيسى ومحمداً . جبل ورفاعة وقاسم . ولا يأخذن الشك القارئ : فالمسألة ليست مسألة رموز ولا تشابه وجبل ورفاعة وقاسم هم موسى وعيسى ومحمد. ولقد تقيد نجيب محفوظ تقييداً دقيقاً بالتفاصيل البارزة فى حياة الأنبياء العظام » .

وعلى غرار أوجست كونت الفيلسوف الفرنسى مؤسس علم الاجتماع والفلسفة الوضعية فى القرن الماضى ، يضع نجيب محفوظ فى القسم الخامس والأخير من « أولاد حارتنا » الأساس الدينى الجديد ألاوهو دين العلم .فعرفة نبي غير مرسل من السماء ولا من قبل الجبلاوى .

إنه نبى العصور الحديثة : العلم . فقد انتهى عصر الذكريات و عهد الحكايات الكبيرة والصغيرة .

أصبح عرفة يشك فى وجود الجبلاوى ولا يستطيع أن يتصور أن الجبلاوى على قيد الحياة . يرى الجبلاوى العابثين يعبثون بوقفه وهو لا يحرك ساكنا . فكيف عاش طول هذه المدة ؟ تضج الحارة بالنبأ الرهيب : لقد مات الجبلاوى ! علم باقتحام بيته وبقتل خادمه فمات غما من تجرؤ ذريته عليه ! مات الجبلاوى من وحى نفسه ولم يقتل . أما الله عند نيتشه فى عبارته المشهورة فقد كان قاتله الإنسان وليس العالم .

وصحيح أن عرفة قتل فى خاتمة المطاف ،قتله الناظر على وجه التحديد ،ولكن روحه لم تمت لأنها لا يمكن أن تقتل مثلها مثل روح الجبلاوى وتماما كما أن أرواح جبل ورفاعة وقاسم حية لم تمت ولا يمكن أن تموت .

إن اعتبار العلم دين البشرية الجديد هو اعتبار يجعل نجيب محفوظ أقرب ما يكون إلى أوجست كونت الذى يذكره أحيانا بالإسم فى رواياته حتى غير الذهنية. صحيح أن نجيب محفوظ ليس وضعياً مثل زكى نجيب محمود . لكن فكرته الأساسية فى « أولاد حارتنا » وغيرها هى على نسق فلسفة أوجست كونت و هى تأسيس دين جديد يقوم على العلم قد نختصره فى عبارة « الإسلام العلمى » ويعبر نجيب محفوظ عن حاجة عميقة إلى توجيه الناس إلى نظام اجتماعى جديد. ومن هنا اهتمامه الأصلى بالفكر الاجتماعى السوسيولوجى . فليست مصادفة أن يذكر تلميذ أوجست كونت ، دوركايم ، في مستهل حديثه عن « فكرة الله فى الفلسفة » عام ١٩٣٦ فى المجلة الجديدة . واللفظ وضعى أصله سياسى واجتماعى . ويريد نجيب محفوظ « بالإسلام العلمى » أن يتجاوز الفلسفة السلبية للثورات المصرية المتعاقبة فى الفكر والممارسة . و « الإسلام الوضعى » عند نجيب محفوظ يقابل الإسلام الميتافيزيقى والمطلق والمتعالى والعالى السائد . إن « الإسلام الوضعى » يرادف « الإسلام الواقعى » والنافع ، « الإسلام النسبى» المعطى فى التجربة ولا يفوق الخبرة .

عند نجيب محفوظ إذن « ميتافيزيقا مستترة » لم يتخلص فيها تماماً من المستوى الدينى . وما يخول لنا أن نتحدث عن ميتافيزيقا مستترة عند نجيب محفوظ هو فكرة الارتباط الضرورى أو المذهب أو النظام أو الانسجام أو التركيب الفلسفى أو العقلى المجرد الذى يضغط الواقع من فوق .

صحيح أن نجيب محفوظ ينظر إلى الميتافيزيقا على أنها أثر من بقايا الماضى ، شىء ينبغى أن نتغلب عليه ، عقلية يجب أن يوضع محلها البحث العلمى عن القوانين بمعنى البحث عن العلاقات الثابتة بين الظواهر والمؤسسة لنظام إنسانى اجتماعى جديد . ورسالة النبى الجديد تقول بعدم تجاوز الوقائع التجريبية والفروض ، وتقضى بالتخلى عن طبيعة الأشياء والعلل والغائية .

إلا أن الأطوار التى مرت بها الإنسانية حتى الآن انتهت إلى « عقيدة وضعية» إلى « دين علمى » مركزه هوممثلو النوع الإنسانى العظام بوصفهم « قديسين ».

الفصل الثالث

الحصان
يقتحم الأشباح

كان العنف التاريخى الذى يعانى منه الشعب الفلسطينى ولايزال عنفاً كونياً يجاوز الحدود إلى الأبد ، وقد أحال التخييل الشعرى للجرح الفلسطينى فرادة الجرح إلى جرح عالمى ، إلى صورة تفصيلية لعذابات الإنسان فى حد ذاته ، حيث إن الجرح الفلسطينى لم يكن ولم يصبح شعراً من وحى نفسه ، إنما حولته الطاقة الشعرية الموهوبة إلى مثال لضحية الجلاد ، إلى جرح فريد ونموذج للجرح الإنسانى عبر العصور .

وليس كتاب « لماذا تركت الحصان وحيداً» (١٩٩٥) للشاعر الفلسطينى العربى الكبير محمود درويش مجموعة شعرية أو ديواناً ، وإنما هو كله قصيدة واحدة يقبض فيها على الأشباح التي ظلت غائبة عن الثقافة العربية منذ الشريف المرتضى على وجه التقريب .

يبدأ درويش قصيدته من اللحظة الشبحية بعينها التى يتذكر فيها هؤلاء - الجد والجدة والأب - الذين مضوا عنه إلى حيث لا يعلم فيروح يقف على أطلالهم ، وهو ينطلق فى بناء القصيدة من رؤيته لشبحه هو ، وهو يأتى من بعيد، ثم ينتقل إلى الجزء الثانى ، أى الأبواب الستة ، أيقونات من بلور المكان ، فضاء هابيل ، فوضى على باب القيامة ، غرفة للكلام مع النفس ، مطر فوق برج الكنيسة ، أغلقوا المشهد .

وهو يرى شبحه لأنه سبق أن قتل نفسه :

« آن للشاعر أن يقتل نفسه

لا لشىء ، إلا لكى يقتل نفسه»(١)

ويظهر الشبح بعد الطوفان الذى أرسله التاريخ على الناس لفسادهم :

« فى المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا عن شجيراتنا ، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا والضلوع التى سوف نتركها ، ههنا .. فى المساء الأخير »(٢).

فى المساء الأخير على هذه الأرض يثور السؤال :

« هل من نبى جديد لهذا الزمن الجديد ؟»(٣)

هل من نبى جديد بعد فساد الجنس البشرى أو نهايته ؟ إن تقليد الطوفان كان مشهورا عند الشعب الذى انحدر منه العبرانيون ، ففى وطن إبراهيم القديم، في سومر وآكاد كان يذكر الطوفان كأزمة كبيرة فى تاريخ الإنسانية و الأمر الأكيد أن تاريخ الإنسانية ، يمر الآن بأزمة كبيرة أوجزها درويش فى سؤال البحث عن النبى الجديد .

والسؤال عن النبى الجديد بحث عن أرواح الأنبياء السابقين بين القبور حيث يخيم الظلام فيمنع رؤية الأشياء ، غاب الأنبياء أو ماتوا ، على كل حال يحلم الشاعر بهذه الأرواح التى قد تبدو وهمية أو غير حقيقية ، والنبى الجديد هو الذات الثانية ، شقيقة أو قرينة الشاعر ، أو هو شكل فى داخل الشكل الشعرى مزود بإرادة وحركة . درويش لا يدعو بالضرورة إلى موت الأنبياء حيث إن القرين هو روح الشخص قبل وفاته مباشرة ، وكثيرا ما تقوم الأطياف بدورهم الملهم أو المخدر السابق على ظهور شيء جديد .

بالتالى فرؤيا الظل لا تمحو الظل وإنما تبينه بوصفه ظلا ، ويكشف الشاعر القناع عن وجه النبى لحظة نسيانه ، إن فكر النبوة عند درويش هو فكر . « الذكر» والذكر كنسيان أساسى للنبوة ، وبعبارة أخرى ، الذكْر هو رؤية غياب الأنبياء و حاضر في صورة غائبة وعنيفة « ذاكرة للنسيان» كما قال محمود درويش فى كتابه النثرى عن بيروت ١٩٨٢ . وهى ذاكرة لنسيان النبوة التقليدية ، والنبى الجديد ماثل في الظل والنسيان ، ينسحب ويتردد ويتوه ويتخفى ويتعجب ، مما يجعله مختلفاً تمام الاختلاف عن جميع صفات و نعوت النبى المرسل من عند المطلق واجب الوجود ، فهذا النسيان للنبوة ظل يلاصق مجموع تاريخ الإلحاد فى الإسلام الميتافيزيقى والشعرى منذ زمن بعيد حتى جاء الشعر

العربى الحديث – وأسس فكرة على ذاكرة لنسيان النبوة . و لم يفلت الشعر الحديث من نسيان النبوة لأن الفلسفة نفسها وعلم الكلام واللاهوت الحديث والأديان والأديان المقارنة لم تستطع أن تزيل هذا النسيان ، ولأن حجب النبوة جزء لا يتجزأ من جوهر النبوة الجديدة للزمان الجديد ، أما النبوة المحض ، النبوة المطلقة ، التوحيدية ، فهى تشويه أو تجريد لحقيقة النبوة الجديدة ، فالحجاب الذى يحجب النبوة عامل أساسى فى طبيعة النبوة نفسها والتى فحواها تقديمه أو عرضه أو تمثيله : إنه الطيف .

ليس الطيف الذي يراه الشاعر قادماً من بين الوجده الكثيرة الموجودة ، المادية أو الروحية ، الأرضية أو السماوية ، القائمة هنا وهناك ، الواضحة أو الغامضة ، إنما هو يتجوهر بالخفاء الوجودى من وحى نفسه ، يأتى « الطيف فى إطار الموت والقتل والأحلام ، لكنه يتخفى فى الهامة والغيلان والجن . كان العرب قبل الإسلام يزعمون أن الإنسان إذا قتل ولم يؤخذ بثأره يخرج من رأسه طائرة يسمى الهامة وهو كالبومة فلايزال يصيح على قبره اسقونى إلى أن يؤخذ بثأره»(٤) ، والروح كالهواء الذى فى باطن جسم الإنسان الذى ضد نفسه ، والنفس « طائر يتبسط من جسم الإنسان إذا مات أو قتل ، ولا يزال متصوراً فى صورة الطائر ، يصرخ على قبره مستوحشاً له ، وفى ذلك يقول بعضهم : سلط الموت والمنون عليهم ، فلهم في صدى المقابر هام . وزعموا أن هذا الطائر يكون صغيرا ويكبر حتى يصير كضرب من البوم ويتوحش ويصرخ ويوجد فى الديار المعطلة والنواويس ومصارع القتلى. ويزعمون أن الهامة لاتزال عند ولد الميت لتعلم ما يكون من خبره فتخبر الميت»(٥) . ويستخدم محمود درويش هذا الضرب من البوم فى « ليلة البوم» التي لا يلامس فيها « خيمة الأبدية » التى يعيش بها « سادة الوقت » ، وقد أصبح البوم منذ هيجل (٦) رمز الفلسفة التي لا تظهر إلا فى الليل ، إذن فى ليلة البوم الفلسفية يلامس الحاضر نفسه ولا يلامس الأمس ولا الغد ، يغيب الوجود فى حاضر لازمان له ولا مكان له أو يقوم الوجود في لحظة أبدية بالضبط . وبالتالى فالغد يبدو غامضاً :

« ماذا سيحدث .. ماذا سيحدث بعد الرماد ؟» (٧)

والجواب فى « متتاليات لزمن آخر » ، لزمن غير زمن الماضى والحاضر والمستقبل ، هذا الماضى الذى أفنى البشر أو شقهم إلي اثنين ، إلى الأنا ، واسم الأنا ، إلى الهدوء الراكد حيث لا تاريخ ولا موتى ولا أحياء بل ولا هدنة ولا حرب ولا سلام .

ويبدو أن فكرة الطواف حول الذات فى « لماذا تركت الحصان وحيداً » وما تحمله من نقد للأنا محاولة من الإنسان لاستخلاص مصيره (إلى آخرى وإلى آخره) من يد الزمن (الأول) الذى يطوف على البشر فيفنيهم ، ولكن الأيام سوف تستمر فى الطواف بالبشر ، فالحرب لانهائية بينهم :

« أطل على لغتى بعد يومين ،

يكفي غياب قليل لفتح

أسخيليوس الباب للسلم يكفى

خطاب قصير ليشعل أنطونيو الحرب ،

تكفى

يد امرأة فى يدى

كى أعانق حريتى

وأن يبدأ المد والجزر فى جسدى من جديد »(٨)

وليست مصادفة أن يستحضر الشاعر أمرئ القيس (خلاف غير لغوى مع امرئ القيس) لأن امرئ القيس ارتفع بفكرة الطواف إلى تأمل معنى المصير الإنسانى على الأرض . أما عروة بن الورد فيمثل فكرة الطواف من أجل المقام . وأما الأعشى فقد تعلق بالطواف حول المال .

وكما فى امرئ القيس وهاملت لشكسبير ، فشبح الأب هو الذي يؤرق الشاعر فى « لماذا تركت الحصان وحيداً » . وبعبارة أخرى سؤال « لماذا تركت الحصان وحيداً » هوالسؤال الذي يثيره الابن أمام شبح الأب :

« لماذا تركت الحصان وحيداً؟

لكى يؤنس البيت ،ياولدى ، فالبيوت تموت إذا غاب سكانها ..»(٩)

وسؤال « لماذا تركت الحصان وحيداً؟» يأتى فى سياق قصيدة « أبد الصبار» بعد سلسلة متتالية من الأسئلة التى يلاحق أو يطارد بها الولد أباه . فحتى يطمئن الولد إلى المستقبل الممكن - الوطن عليه ألا يخاف وأن يلتصق بالأرض إلى أن تصل « سيرة الدم فوق الحديد » إلى منتهاها .

والجدير بالملاحظة هنا أن الشاعر محاط بالموت . ويتأمل مصير الإنسان بزمانيته المنتهية ، لكن نهائية الزمان لاتقود إلى البكاء على الأطلال و الذى لا يؤمل بعده ابتساماً .

لا يبكى الشاعر الحياة التي ذهبت وإنما يستمد القوة من الأطياف التى تعود من موتاها ، صحيح أن الزمن بمفرداته الماضية والحاضرة والمستقبلية هو الذى يحكم رحلة الإنسان على الأرض بحثاً عن الحقيقة وراء الفناء المستمر والشقاء الغامض ، غير أن الهزائم المتكررة التى منى بها الإنسان العربى فى القرن العشرين سوف تنقلب يوماً إلى نصر حقيقى ، وسوف يثأر الابن لأبيه . وبالتالي فمحمود درويش يقترب من امرئ القيس من حيث التأمل المشترك فى المصير ، لكنه يبتعد عنه من حيث استسلام امرئ القيس للمصير .

وبالتالى فحركة محمود درويش كحركة عروة بن الورد أكثر إيجابية وتحميساً بحيث يصح أن نعد شعر محمود درويش أحد أعمدة الحماسة فى الشعر العربى الحديث ، فهو لم يستسلم للحن الحزين الذى وجدناه ومازلنا نجده عند أحفاد برج بن مسهر والسجاح بن سباع وامرئ القيس ، وليس المقصود أن محمود

درويش يجمع بين اتجاه التفاؤل وبين اتجاه التشاؤم ، بين التراجيديا والكوميديا، بين السعادة والتعاسة ، بين الحزن والفرح ، وإنما هو يميل فى « المساء الأخير على هذه الأرض » إلى إحياء الإرادة الجبارة .

وليس هذا اللف والدوران فى الشعر العربى القديم إلا محاولة لبيان الأصل العربى لإرادة القوة ، وهو لف ودوران لا يثبتان أن محمود درويش يسلم بنظرية نيتشه فى الحقيقة ولا بنظريات تقليدية أو حديثة ، وإنما يعنى هذا أن درويش عنوان لإحدى الإرادات الشعرية الجبارة فى التاريخ العربى . ويبقي السؤال : من له الحق الآن أن يقول أو أن يصوغ مرحلة جديدة من مراحل الوجود ؟ أو كما يقول درويش نفسه : « هل من نبى جديد للزمان الجديد ؟» . ليس درويش وجودياً لأنه فى مقدور الذات المستقلة الشاعرة أن تصوغ لنفسها مشروعاً أساسياً وتأسيسياً تدلل به على معنى الحياة العامة وهو المشروع « الطالع من شقوق المكان » .

« أسرجوا الخيل

لا يعرفون لماذا ،

ولكنهم أسرجوا الخيل

فى آخر الليل ، وانتظروا

شبحاً طالعاً من شقوق المكان ...»(١٠)

لكن من له الحق فى أن يستطيع وأن يريد ؟ مـا هى الإرادة التى تفرض وتسيطر ؟

ليست الحقيقة عند درويش يقينية ، وهى ليست شكلية أو فكرية ، وإنما هى مكانية ، بالطبع ، فى البدء ، تتطابق الحقيقة وفق مقياس يوجد داخل الوعى أو سؤال يطارد الوعى :

« مرة فى مطار بورجيه الفرنسى ، ومرة فى أحد شوارع صوفيا . كان مصيرك يلح عليك بتحديده . وكانت هويتك ، الغامضة على الورق والساطعة فى القلب ، تطالبك بتحقيق الانسجام بينها . وكأنك تأتى دفعة واحدة من أول العمر إلى هذا السؤال : من أنت ؟»(١١)

القضية إذن هى البحث عن الانسجام بين الذات وبين الحاضر غير المفكر فيه أو غير المتفكر فيه . عند درويش يقوم تمثيل الحقيقة على البديهة المطلقة التى هى « ساطعة فى القلب » وليس فى الفكر . وأما أدونيس على سبيل المثال فالمقياس عنده منطقى وتمثيلى أو تطابق التمثيل الشعرى للمنطق . يتطابق التمثيل الشعرى عند أدونيس مع المقولات الفكرية التى جوهرها نقد الوحى . لكن التمثيل الشعرى عند درويش يفسره أو يبرره المكان فالأرض هى مشروع تمثيات الذات الشاعرة . الأرض هى القاعدة والشعر الاستثناء .

كيف يتحقق الانسجام إذن بين الهوية الغامضة علي الورق والساطعة فى القلب ؟ فقد مات أحسن العوالم . الهوية كيقين شعرى ذاتى تظل بعيدة عن الوجود . وهى كترابط عقلى أو منطقى تقوم فقط على الورق ولا تقيم لا العدل ولا العدالة ولا الحق . وقد لا يخضع الحكم الشعرى إلى مقياس الصحة أو معيار الحقيقة أو عيار الشرعية أو المشروعية . لكنه يدفع الإرادة إلى تحطيم الهوية الغامضة على الورق – كل واقع – بل إلى جوهر الواقع .

فرغما عن « يوميات الحزن العادى » لا يبكى الشاعر على رحيل أحسن العوالم ، بل غنائية إرادية عنيفة تجبر نفسها على أن تؤكد نفسها لا على أن تسيطر أو تأخذ مكان الجلاد . وإذا كان الحق – الأرض واجباً أخلاقياً أو مثالاً جميلاً ، فهو لم يتحقق ولن يتحقق . لأن الحقيقة الوحيدة هى ميزان القوى . ودولة إسرائيل لا تريد إلا مزيداً من القوة . ولأنه لا معنى لمفهوم الاعتراف العربى لا قوة له لأنه نابع من إرادة غير موجودة ، يقول الشاعر :

« أطلُّ على المفردات التى انقرضت فى « لسان العرب» (١٢)

وهو بالطبع ليس انقراض لغة الضاد ، وإنما رحيل الفكر العربى أو نوع من أنواع الفكر العربى الذى أضعف الفكر العربى واللغة العربية على السواء .

ولقد انقرض الفكر العربى ولم ينهض بعد لأنه لم يستطع حتى الآن أن ينظر إلى الهوية نظرة جديدة تحقق الانسجام بين الهوية الغامضة على الورق والهوية الساطعة فى القلب ، لم يستطع الفكر العربى أن يحقق الاختلاف بداخل الهوية نفسها أو أن يدخل الكثرة داخل الهو الإلهى لأن الله واحد لاشريك له .

واسم الهوية نفسه ليس عربياً فى أصله ، « وإنما اضطر إليه بعض المترجمين ، فاشتق هذا الاسم من حرق الرباط ، أعنى الذى يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع فى جوهره ، وهو حرف هو فى قولهم : زيد هو حيوان أو إنسان »(١٣)

لكن يبقى أن النظرة القرآنية للعالم تقوم على الوحدة الوجودية المفصولة فصلا قاطعاً عن الاختلاف ومساراته أو أنها ترد الاختلاف إلى الوحدة . وكان الفكر العربى ومازال يحكمه المنطق الأرسطى على الطريقة التالية : فمثلا « أ فى هوية مع ب » معناها أنه : على الرغم من الاختلاف فى التعبير بين أ ، ب فإن المقصود بهما شىء واحد ، أى الاختلاف موضوع موضع الإكراه والرفض . ولم يتم التوحيد بين الاختلاف الشكلى (أ ليس ب) . والهويةالمضمونية . فالهوية هى ما يجعل شيئاً ما متشابهاً تماماً مع شىء آخر دون أن ينسجم هذا التشابه التام مع الاختلاف التام .

والتوحيد فى أصل اللغة عبارة عما به يصير الشىء واحداً ، ثم يستعمل في الخبر عن كون الشىء واحداً . أما فى اصطلاح المتكلمين فهو العلم بأن الله تعالى واحد لا يشاركه غيره فيما يستحق من الصفات ، نفياً وإثباتاً ، على الحد الذى يستحقه ، والإقرار به . ولابد من اعتبار هذين الشرطين : العلم والإقرار جميعاً لأنه لو علم ولم يقر ، أو أقر ولم يعلم ، لم يكن موحداً . والتوحيد مستهل الأصول الخمسة عند المعتزلة ومبدأ يسلم به آخر الفلاسفة العرب ابن رشد قائلا: « الإقرار بالله تبارك وتعالى وبالنبوات وبالسعادة الأخروية والشقاء الأخروى »(١٤) . وعلم الكلام يسعى بعلم التوحيد وإثباته على الغير بإيراد الحجج ودفع الشبه . أى أن علماً ولد لتحطيم الاختلاف . ولم يكن المعتزلة ولا ابن رشد فى معزل عن هذا التحطيم أو إمداده أو إعادة تشكيله فى صيغ مختلفة .

من المؤكد أن القرآن الكريم يدعو الإنسان إلى ممارسة العقل فى أكثر من موضع : « قل هذه سبيلى أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعنى وسبحان الله وما أنا من المشركين » (سورة يوسف ، آية ١٠٨) .

لكن النص لايسجن نفسه فى الإعلان عن الهودون التغير فى الهو . فهو يعبر أيضاً عن المسير ويشكله . ولا يخفض موضوعه من الإحالة الذاتية ، إلى نفسه (النص) . وإنما هو ينقل الرسالات الأخرى ، المختلفة ، ينقل المختلف بداخل الهو . إذن يقوم الوحى على غرار أشكال الوحى الأخرى . ويقيم صلة بين المطلق الإلهى وبين النسبى الإنسانى . وبالتالى فالحقيقة لا تبقى متماهية مع نفسها دون اتصال بالمختلف عنها . ليس القرآن إعلاناً عن التوحيد أمام الإنسان وكأنه دوران حول الهوية ، وكأنه عودة خالصة للهو من الهو وإنما هو إعلان عن التوحيد يحوى بداخله لحظة الاختلاف للحظة التكوينية للوحى .

لا تعنى هشاشة الفكر العربى أن الشاعر ينفى هويته العربية الثقافية بل هو يقبل على صعيد الفكر البلاغة العربية التي بها يعرف إعجاز كتاب الله تعالى ، الناطق بالحق ، الهادى إلى سبيل الرشد ، المدلول به على صدق الرسالة وصحة

النبوة ، التي رفعت أعلام الحق وأقامت منار الدين وأزالت شبهة الكفر ببراهينها وهتكت حجب الشك بيقينها . يقول الشاعر :

«ويُضيئك القرآن :

فبعث الله غراباً يبحث فى

الأرض ليريه كيف يوارى

سوءة أخيه ، قال :

يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب

يضيئك القرآن ،

فابحث عن قيامتنا ، وحلّقْ يا غراب ! (١٥) .

لم يعلم القرآن الشاعر فقط اللغة العربية فى صورتها العامة وإنما اللغة العربية فى شكلها العروضى والموزون والمقفى فهو يرى أشباح المتنبى وامرئ القيس وفراس الحمدانى ... وهى تأتى من بعيد إليه وبالتالى فالشعر عنده إيقاع، يسمعه ويتبعه ويغنيه ، لأن هذه الأشباح تشده إلى « البدو القدامى » :

«فلتنتصر

لغتى على الدهر العدو ،

على سلالاتى ،

علىّ ، على أبى ، وعلى

زوال لا يزول

هذه لغتى ومعجزتى . عصا

سحرى .

حدائق بابلى ومسلتى ،

وهويتى الأولى ، ومعدنى الصقيل

مقدّسُ العربيَّ فى الصحراء

يعبد ما يسيل

من القوافى كالنجوم على عباءته

ويعبد ما يقول » (١٦) .

إذن رؤية درويش الشعرية مستحيلة خارج الوزن ، حتى ولو كانت نثراً . ويعنى ذلك أنه متأصل فى القديم ، وأنه بسبب ذلك ، ينظر إلى الشعرية من وجهة موزونة ومنثورة فى أن واحد . لأن اللغة العربية تظل لها مخزونها الإبداعى الخاص . ولأن اللغة الشعرية العربية لا تقدم إلا فى سياق القديم الكتابى ، فى هذه اللغة انطلاقاً من هذا السياق . والسياق القديم الكتابى نفسه منثور وليس واحدا . فامرؤ القيس الذى يستحضره درويش ليس زهيراً . وأبو الطيب الذى يطل عليه الشاعر ليس بالضبط المعرّى .

هكذا يبدو أن التراث الشعري العربى يقوم على الهوية والاختلاف ، على الكلام الموزون المقفى والكلام المنثور . لأن الإيقاع أو إمكانيات التشكيل الموسيقى فى اللغة العربية لاتكفى . يقول الشاعر :

لابد من نثر إذا ،

لأبدَّ من نثر إلهى لينتصر الرسول .. (١٧) .

تبقى النقطة السياسية فى تجربة درويش هى الجرح الفلسطينى . وهذا ليس رمزاً لأن الرمز يعيد إنتاج الثنائية المعروفة : الرمز نفسه والمرموز إليه . كما أن الشعر عند درويش ليس مجرد أداة فى خدمة السياسة ، إنما هو أيضاً غاية السياسة الأعمق . الشعر أداة وغاية السياسة لأن « الشارع فى الشعر » :

«الشاعر فى الشارع . فى الشاعر ذلك هو فضاء معين الشعري . انخراط فى تفاصيل مكونات العاصفة . وإذا كان الحجر هو القلم الذى نكتب به الآن الحرية،

وهو القمر الطالع من ليل يرحل ، فإن قصيدة معين بسيسو كانت الحجر الذى لم يتوقف عن رجم اللغة السائدة من ناحية أخرى » (١٨) .

وهكذا نجد أن العلاقة التى تربط الشعر بالسياسة كانت قد دخلت تنظيراً شائعاً اسمه «الواقعية» وقد مارس تأثيراً واسعاً على الكتابة الشعرية العربية قبل هزيمة ١٩٦٧ . وقد أنتج هذا التنظير شعراً سمى ب « الشعر الواقعى» . ومع أن كلمة واقع تبدو واضحة جداً، للوهلة الأولى فإنها ، علي العكس ، من الكلمات الأكثر غموضاً ، خصوصاً فى الصلة التي تربط الشعر بالواقع . غير أننا إذا درسنا الصلة التي تربط الشعر بالواقع فى نتاج محمود درويش سوف نرى أنها تدور حول حركة مكوكية بين واقع الحدث السياسى وبين الشعر : يقول الشعر السياسة وتخضع السياسة إلى الشعر بمعنى أنها تحاول أن تتطلع إلى الافاق البعيدة التي لا يرسمها سوى الشاعر . الشعر الدرويشى بدئياً ، وسيلة وغاية التحرر الإنسانى الكبير ، له فائدته العملية – الشاعر فى الشارع – وله شعريته وجماليته – الشارع فى الشاعر – إنه سلاح ، وهدف السلاح الثابت . وهو كأداة، ليس إلا تنويعاً على الشعر العربى القديم لكن فى الحياة الدنيا . وهو كغاية تبلغها السياسة ، ليس إلا خروجاً على الكلام الشعرى التقليدى وعلى اللغة السائدة . و الشعر كغاية للسياسة شرط السياسة الجذرية .

ويعنى هذا أن الشاعر ليس حيادياً . كما يعنى أنه لا يُخضع كتابته إلى المسلمات السابقة على الشعر سواء أكانت أيديولوجية أو تربوية أو إعلامية أو حتى سيا سية لأن غاية الشعر فى شعريته ذاتها في كونه خرقاً مستمراً للمعطى السائد في الوعى السياسى واللغوي الأيديولوجى . صحيح أن درويش منحاز إلى القضية الفلسطينية لكنه الانحياز إلى الصياغة الشعرية فى إبداع الوطن – الأرض . هنا يكمن السبب الحقيقى وراء استقالته من الهيكل التنظيمي للسياسة

ما يكون ، فى هذا المنظور ، معنى الواقع أو الواقعي ؟ لا يحتاج الشاعر إلى أن يتطابق شعر وواقعه وإنما يحتاج إلى أن تتطابق الخطوة مع الطريق ، وأن يتطابق مع الهدف .

إن أربعين عاماً من وعي الزمن الجامد تبخرت في لحظات ، ها هي الحدود الفاصلة بين الواقع والشعر تتشابك وتختلط في فوضى تجريدية .. كانفجار قذيفة في الظلام .. فليس الشعر الواقع ، بل «المستقبل » الذي يعيد وعي الجلاد إلى تيه الزمن الرملي ومعنى ذلك أن قيمة العمل الشعري لاتكمن في مدى كونه واقعياً أو حقيقاً . ولا تكمن في مدى كونه ممثلا أو عاكساً للواقع . وإنما في مدى قدرته على « اقتناص » الوحي في «سماء جديدة لأحلامنا » يختلط فيها الواقع بالأسطورة . ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعري ، الفهم المعقول ، بالعودة أو بالاستناد إلى الواقع بل العودة أو بالسير على حجر «يحبل » بالبرق والعواصف التي تخرج الإنسانية من «النسيان والهاوية » .

ويقوم الفكر السياسي عند محمود درويش على جعل الحرية أساس التاريخ :

« في البدء ، كانت الكلمة محفورة على حجر في تلك الأرض وها هي تنطق في شروطها المعاصرة ، ها هي تصرخ كما لم يصرخ أي جرح من قبل ، لا في ريبة .. بل في جسد : الحرية ، أو الطوفان .. (١٩) .

والسلطة عنده علاقة القوى ، علاقة سلطة . فالفلسطينيون «يواصلون الانبعاث الفذ في الرواية ومن الأرض ، من قوة الأشياء وضعفها » (٢٠) والسلطة لديه ليست شكلا كشكل الدولة الفلسطينية المتوقعة في الأمد البعيد . وهي ليست علاقة بين شكل كعلاقة المنثور والمنظور في الشعر . القوة ليست قوة مفردة بل من سماتها الأساسية ارتباطها الوثيق بقوة أخرى . كل قوة علاقة (سلطة) وكل علاقة قوة . فليس للقوة أي موضوع سوى القوة . كما أن ليس لها ذات غير القوة نفسها : « وعلى حجر ، يتندرون بسلاح الزائل المحتل ، في عظام الوحش الأول إلى أحدث الدبابات »(٢١) . ومن الممكن اعتبار هذا عودة إلى بسيط القوانين الإنسانية ، إلى « المواد الخام ، المواد الأولية التي يتركب منها وعينا ، قبل أن يترافق الوعي على انفصال ما عن مكوناته » أو ليس مبالغة بلاغية وإنما يمثل الحجر شكل الرؤية . والعنف ملازم للقوة أو نتيجة تترتب عليها أو عنصر

مكون لها : وعلى حجر ، كان الأولاد يفتحون هذا الحجر بكل ما يملكون من وضوح الصراع بين الدم والسيف . إن محمود درويش أقرب هنا إلى التاريخ العربى منه إلى نيتشه أو ماركس أو فوكو لأنه يرى أن علاقة القوى تلتحم بالعنف . ذلك أن العنف انصب فى النصف الثانى من القرن العشرين على أرواح وأجساد الإنسان الفلسطينى ليبيدها ويبدل شكلها . ولا موضوع لقوة الدبابات سوى النسف الحجرى . و لم تدخل القوة الإسرائيلية مع كائن آخر ، بل مع قوى أخر ، من بينها القوة العربية المسلوبة : « كانت الهيمنة الإسرائيلية تتربع على أقدارنا . وصار الحديث عن الخلود ، بعد ما انتهت الحروب النظامية إلى ما انتهت إليه من قنوط البحث عن توازن الطائرة بالطائرة (٢٢) . فصارت إسرائيل فعلا فى مفعول فيه وبه ، فى الماضى الحاضر والمستقبل . هى مجموع أفعال فى مفعولات ممكنة وواقعة . ومن الممكن أن نتصور قائمة طويلة تورد فيها المتغيرات التي تعبر عن علاقة القوى بالضعيف والتى تمثل الأفعال الفاعلة فى المفعول العربى . إلا أن جوهر هذه التغيرات هو الإبادة الجماعية للإنسان الفلسطينى . تلك هى مقولة الحضارة الإسرائيلية المعاصرة . وهى فى الواقع حضارة محطمة للحضارة .

« فبعد كل حفلة قتل كانوا يحنون رءوسهم قليلا ، أمام العاصفة ، ثم يعودون إلى المرجعية الجاهزة « مادمت قد قتلت فمن حقى أن أقتل » . ويصبون العاصفة فى كأس من ماء بارد . لا ، ليس من حق أية ضحية أن تكون ضحية اليهودية . ليس من حق أى جلاد ، فى التاريخ الأدبى ، أن يستتر دموع المتفرجين إلا إذا كان جلاداً يهودياً ، لأن هذا الجلاد ليس أكثر من ضحية ظروف حولته إلى جلاد طاهر (٢٣) .

و اليهودى الضحية الوحيدة فى التاريخ هى القيمة الرئيسية التى تقوم عليها علاقة القوى فى منطقة الشرق الأوسط منذ نهايات الأربعينات من هذا القرن .

وهذا ما جعل أطروحات محمود درويش الأساسية حول السلطة تنقسم إلى ثلاث أنواع : القوة بالضرورة سلطة قامعة ، يجب البحث عن القوة المضادة من حيث هى قوة تمارس وتتملك وتتجسد ، تبسط القوة وليس « القوة المضادة » نفسها على الكل ، غالبين أو مغلوبين .

إن مصدر السلطة الإسرائيلية إذن وأصلها هو اعتبار اليهودية الضحية الوحيدة فى التاريخ . وهى تظهر إلى الوجود وتمارس نفسها كعلاقة بين قوة وضعف ، وهي علاقة أحادية الجانب تخلو من ا لصراع الحقيقى مادام اليهودى هو القادر وحده على التأثير . اليهودى هو الوحيد الذى يملك دالة القوة . وأما العربى فقادر فقط على التأثر وعلى تزويد اليهودى بمادة القوة . ولأنه الاستثناء ا لوحيد فى تاريخ الضحية ، فاليهودى يرسم دالة القوة ، التي تظل مجردة عن التاريخ . لا تتشكل ولا تتحدد فى هيئة . وتدرك بمعزل عن الأشكال الواقعية التى تتشكل بها وفى منأى عن الأهداف التي تسعى إليها والوسائل التى تستخدمها . فالضحية اليهودية مادة خالصة لم تتقمص أى ضحايا أخرى ولم تنخرط فى جواهر مشكلة وكائنات وموضوعات مغايرة . فالضحية اليهودية هى الضحية الأولى أو المجردة عن مجموع ضحايا التاريخ الآدمى . هذا هو جوهر اليهودية السياسية المعاصرة .

و تختلف السياسة عن الشعر فى الدرجة وليس فى الطبيعة . بينهما تغاير لكن بينهما أيضاً إرتباط وثيق وتداخل وتفاعل . وتتبدل أولية أحدهما على الآخر مع الوقت وتغير الزمن . إنهما يختلفان فى الدرجة لأن السياسة غايتها السيطرة ووسيلتها الجمال .

فالشعر إذن مبنى . يستخرج الجوهر من تفاصيل الجزئيات الدقيقة . أما السياسة فهى على العكس من ذلك غير مبنية فى الظاهر . لأنها تشق طريقها دائماً فى هذه الجزئيات دون الاهتمام الظاهر بالجوهر . ذلك أنها تتشكل بنقاط

مفردة تتصارع فيما بينها بالقوة ورد القوة . لكن الشعر والسياسة يهدفان التأثير والتفرد والانتشار كما يصدران معاً عن فكرة مركزية أو عن بؤرة سيادية.

ولا يسير لا الشعر ولا السياسة فى اتجاه خط مستقيم . بل يرسمان معاً انحناءات والتواءات وانعطافات وتهويمات غالباً ما تغير اتجاهها باستمرار . فالشعر لا يحيل أبداً إلى ذات شاردة متحللة من أى ارتباط بميدان السياسة. وليست السياسة منفصلة عن الشعر الذى تخرج به السياسة إلى الوجود .

ومن ثم كان تأكيد محمود درويش المستمر فى حياته وشعره على تركيب السياسة المستمر فى حياته وشعره فى نظام يربطهما ربطاً مفصلياً يستند إلى اختلاف فى الدرجة لا فى الطبيعة . لأن الصلة التي تربط الشعر باستراتيجيات السياسة ليست صلة خارجية إنما هى صلة داخلية يختلفان فيها (فى الدرجة) ويتماهيان .

أما القول بالاستقلال الشعرى الكامل من السياسة أو بالاختلاف فى الطبيعة بين الشعر والسياسة فهذا يقوم على نظرة أحادية الجانب .من المؤكد أن الشعر له مقاييسه الخاصة به وإنه ليس هناك تشابه مطلق أو قاطع بين الشعر والواقع السياسى وأن الشعر يقول ما يتوهمه أو يتخيله واقعاً . وإن أعمق العبقريات الشعرية من أمثال محمود درويش هى التى استطاعت أن تستخرج الأنا من الأنا، فالشعر ليس الواقع ، وإنما هو آفاق الواقع البعيدة وغايات الإنسان الجليلة.

أما مقايسة الشعر بالشعر وحده فلا تكفى . ويؤدى إلى انكسار الشعر على نفسه دون وسيط أو تفصيل للأنا الشاعرة فى شبكة علاقات التفاضل والتكامل . وقد فصل محمود درويش ذاته الشعرية ضمن البنية السياسية للشعب الفلسطينى. لكن هذه البنية لم تكن ولم تصبح أصلا أو ماهية جوانيه ثابتة . بل كانت وربما لازالت ممارسة أو آلية إجرائية لأن الدولة الفلسطينية لاتوجد وإنما تتكون ضمن عملية تاريخية طويلة الأجل .

وباختصار فمحمود درويش ليس شاعراً سياسياً . وإنما هو أنجز المعادلة التى يطابق فيها الشعر نفسه والسياسة . أن يتبادل الشاعر والسياسى سيرة الخلق . ذلك أن يبنى شيئاً من الأشياء ما لم تكن لهذا الشىء علاقة وثيقة بالأرض - المكان . صحيح أن العلاقات السياسية تظل ممكنة أو كافية ما لم يتم خلقها فى القالب الشاعرى . القضية إذن أعمق من مجرد التفاعل أو التأثير بين العلاقات السياسية وبين البناء الشعرى فتطابق الشعر لنفسه والسياسة يربط نفسه بالسياسة فى صلة هى أبعد ما تكون عن العلاقات المباشرة بإدراك مباشر لها من حيث هى حاضرة للعيان حضوراً مثيولوجياً . لأن الرؤية والكلام يحكمهما حكماً كلياً سؤال الأرض . وهو سؤال يستلزم هذه الرؤية وهذا الكلام .

وتقوم هذه الرؤية على البحث عن الأول . وقد كشفت أن الأول ثان فى حد ذاته بمعنى أنه محصلة تراكم طويل مركب من أزمنة معقدة وليس أولياً خالصاً . لأنه صاعد فى الأرض ولا يهبط من السماء ولأنه أفق أول سابق عليه . يتوالد الأول ، وبالتالى فهو علاقة وليس شيئاً أو أرضاً صلبة . فالبدايات كالنهايات نتيجة من نتائج التطور . هذا هو إعجاز البسيط . أن يكون مركباً فى حد ذاته وأن ينكسر فى ذاته وأن يبسط البسيط أو أول الأول . كما أن فلسطين هى مكان المكان أو وطن الوطن .

فشباب البدايات أو العودة إلى الينابيع الأولى هى فى الوقت نفسه ذهاب إلى إيمان جديد ببداية جديدة . البسيط يتراكب . المواد الخام والمواد الأولية مواد مصنوعة وثانوية أو ثانية . والحق التاريخى فى حاجة إلى هدف مرحلى سابق . فالأول مشقوق إلى شطرين ضمن عملية تاريخية لا يحركها العدل وحده . تغيرت الصور . ولكن الأول مازال فى حاجة إلى معارك نهايات القرن العشرين البديهية، إنه فى حاجة إلى دفاع عن الحقائق الأولى التى فى حاجة إلى تجليات وتفصيل ، والمادة الأولى فى حاجة إلى البزوغ ، والبسيط إلى التكوين والتعقيد ، بل إلى التاريخ .

« قيل : إن التاريخ يمزح

ولكن من قال إن من حق البشر أن يمزح ، بهذه السماجة ، مع التاريخ ؟!

ها هو التاريخ يضحك على هذا المنعطف التاريخى . فهو لايكترث بما هو خارج تاريخه »[٢٥]

فى سياق اللحظة التاريخية الراهنة التى تتصف بالانعطاف عن الأفكار القديمة .وبالتعامل المثمر مع الواقع الجديد تبرز الحاجة الماسة إلى تعقيد البسيط والتأريخ للصغير . لسنا فى حاجة إلى مزيد من الأصول والجذور ، وإنما إلى كسر الصورة التى احتلت مكان الجوهر :

« لقد ارتاح الإسرائيليون إلى صورتهم فى صناعة فيديو تماهوا فيها إلي درجة نسوا ، عندها ، أنهم هم الذين اختاروا المشهد والأبطال والإضاءة والعدسة . تحولت الكاميرا من سلعة إلى عقيدة ، من سلعة للتصدير إلى صورة عن النفس ... صورة نهائية محكمة الجمال والكمال، فيها من عناصر التوازن الذاتى ما يجعل الواقع انعكاساً للصورة . الواقع ظل الواقع شتات لصورة هى الحقيقة الكلية »[٢٦] .

الصورة إذن هى الحقيقية والواقع زيف . بل هى جوهر ومصدر معرفة الواقع. مما يخدم تثبيت حركة الزمن وتعطيلها عن العمل خارج الصورة . فى لحظة الانعطاف التاريخى الراهن يطلع شبح أفلاطون من شقوق المكان لأنه صاحب نظرية الصور المعروفة . وبالطبع يصبح أفلاطون إسرائيليا . بل تساءل أحد آخر أحفاد أفلاطون الفيلسوف الفرنسى جيل دولوز فى حديث مع محمود دروش قائلاً : « لماذا اختار الإسرائيليون اللغة العبرية ،ولم يختاروا لغة أخرى حية ؟ قلت : إن هذا الاختيار جزء من صناعة الخرافة « حق العودة » إلى أرض التوراة. تحتاج إلى أداتها اللغوية : لغة التوراة . ولكن ما رأيك ياسيد دولوز فى محاولتهم إنتاج ثقافة متميزة ومؤثرة ؟ قال الفيلسوف : ليس فى وسع الذين

انفصلوا عن ثقافاتهم الغربية أو العربية ، أن ينتجوا ثقافة جديدة ذات شأن [٢٧] ويرى الفيلسوف آساكسيشر ما لايراه الجنرال الإسرائيلى « لأن أخطاء إسرائيل الجوهرية هى غياب مفهوم الزمن » يؤكد الفيلسوف عيدى أن السياسيين الإسرائيليين « لا يفقهون شيئاً فى ديناميكية الزمن » وآفاق المستقبل . ويلاحظ البروفيسور يرميا هويوفيل أن الزمن الإسرائيلى هو زمن أجوف : فى سنوات السبعين كان هناك مجرى . وعندما يكون ثمة مجرى لا يكون الزمن أجوف . توقع جديد ما يأتى به الغد أى : هناك وعى مستقبل كامل . ومقابل ذلك عندما تتكون حاسة تتكون حاسة «الأمر الواقع » فإن معنى ذاك أن لا شئ يتجدد ولا يبدو أنه سيتجدد . وهذا يعنى أن المستقبل يبدو مستقبلا أجوف »[٢٨] .

وفى جميع الأحوال يتم تجميد وعى الزمن وتفريغ المستقبل . فالحاضر يكون هو المسَتقبل . ما هو كائن هو ما سيكون[٢٩] . ويرى يرميا هويوفيل أن مصدر الخطر علي الإسرائيليين يأتى من وجود ثغرة كبيرة بين وهم « الأمر الواقع » وبين الواقع المتغير ... وهذا ما وقع لنا فى يوم الغفران ، فحتى ذلك اليوم كنا نعتقد أن الوضع يستمر إلى الأبد ، وكأن دولة إسرائيل تقرر وقف التاريخ»[٣٠] . « ويلاحظ المفكر الإسرائيلى أن الزمن يحمل خطراً آخر على الإسرائيليين هو نمو الظاهرة الإسلامية »[٣١] . والمشكلة أن الزمن العربى لا يريد أن يضيف إلى الزمن الإسرائيلى المتجمد بديهية ضرورية وهى أن الزمن ، حتى ولو كان يعمل لصالح العرب ، فهو لا يعمل عمله من تلقاء نفسه ، فى منأى عن الإرادة .

والزمن لا يسير فى اتجاه معاكس . لكن الحاضر يولد فى المستقبل . والماضى يولد فى الحاضر . إلا أن الزمن الإسرائيلى والزمن العربى يسيران معاً وبطرق متباينة فى الاتجاه المعاكس لما طرأ علي وعى العلوم الطبيعية من جديد منذ عشرين عاماً على وجه التقريب مع بداية احتضار البنيوية ، حيث ولد منطق جديد للعلوم والفكر على الزمن الإسرائيلى والزمن العربى . وهى فكرة الزمن الذى لا يسير فى اتجاه معاكس . وبالفعل يبدو أن السؤال الإبستمولوجى

أصبح يدور حول قدرة الإنسان المعاصر على تفسير الجديد دون أن يخفض الجديد إلى ظاهرة عرضية بلا سمك ؟ إنه السؤال الذى يطرحه عالم الأحياء جاك مونو والبيولوجى أندريه يعقوب وعالم الفيزيقاء برناد ديسبانيا وإليا بريجونجين عالم الكيمياء والفيزياء العالمى المشهور ومنظرو الميكانيكا الكوانتية والكستمولوجيا العامة وبعض الفلاسفة والكتاب . إنه السؤال الذى يصوغه الزمن الخالق أو التطور الخالق . أما العقل الإسرائيلى والعربى فيشعران أنهما فى مجالهما الخاص حين يتجولان بين الأشياء الجامدة ، ولا سيما وسط الأشياء الصلبة التى تجد فيها أفعالنا نقطة ترتكز عليها ، كما تجد فيها صناعتنا أدوات عملها . وتكوّن المعنى الإسرائيلى والعربى كذلك على غرار الأشياء الصلبة . ومن ثم فإن العقل الإسرائيلى والعربى ينتصران فى الهندسة حيث ينسجم التفكير المنطقى مع المادة الجامدة . ويترتب على ذلك أن التفكير الإسرائيلى والعربى فى صورتهما المنطقية البحتة يعجزان عن تصور الطبيعة الحقيقية لسير الزمن فى اتجاه لا ينعكس أو ينكسر أو يعود إلى الخلف ، وعلى هذا أيضاً يسير المنطق الإسرائيلى والعربى على السواء فى الاتجاه المعاكس لتطور الفكر المعاصر . لم يعد الفكر المعاصر يقوم على الظواهر الثابتة . وإنما أصبح من الآن فصاعدا يلقى نظرة على التطورات والأزمات والاهتزازات ، باختصار أصبح موضوع الدراسة والعلم والفكر ، تحليل وتركيب التحول والتغير فى شتى ميادين الجيولوجيا والأرصاد الجوية والأحياء والتاريخ والاجتماع والاقتصاد ... وبعبارة أدق أدى إدخال العمليات التي لا تسير فى اتجاه معاكس فى الفيزياء إلى إعادة الاعتبار إلى تصور ديناميكى للطبيعة والاجتماع . فأصبحت الطبيعة من الآن فصاعداً طاقة خالقة لبنيات فاعلة ومنتشرة تسير فى اتجاه غير دقيق وحيث تقوم الحتمية والسير العكسى أو المنكسر لحركة الزمن مقام الحالات الخاصة . هذا هو العهد الجديد الذى لم يكتبه لا العقل الإسرائيلى ولا الفكر العربى ، وهما يسيران معاً فى الاتجاه المعاكس لسهم الزمن وميلاد الجديد والمسير – أو

المصير – الذى لا يسير فى اتجاه معاكس وإنما اتجاه محتمل . أما محمود درويش فيدعو إلى العودة إلى ظاهر الأشياء – الذى فى يبدو متغيرا فى مقابل الفكر الإسرائيلى والعربى السائدين واللذين يضعان الواقع الثابت فى مقدمة التفكير . كل جهد محمود درويش يقوم على تجاوز ثنائية الثابت والمتحول إلى المتحول دون الثابت . ومن هنا فهو ليس شاعراً فلسطينياً أو عربياً ، وإنما هو شاعر عالمى وشعره جزء لا يتجزأ من أجمل ما فى التاريخ الإنسانى .



هوامش الفصل الثالث

(١) محمود درويش ، « هي أغنية .. أغنية» دار الكلمة للنشر ١٩٨٦ ، ص٧٥.

(٢) محمود درويش ، « أحد عشر كوكباً» دار توبقال للنشر ١٩٩٢ ، ص٧ .

(٣) محمود درويش ، « لماذا تركت الحصان وحيداً» رياض الريس للكتب والنشر ١٩٩٥ ، ص١٣ .

(٤) د. حسن البنا عز الدين ، « الطيف والخيال في الشعر العربي القديم » ، دار النديم للصحافة والنشر ١٩٨٨ ، ص ١١ .

(٥) المصدر نفسه

(٦) C. W. F. Hegel, Crundlinien der philosophie des Rechts. Heraus gegehen von. J. Hoffmeister, Hambwrg, F. Meiner Verlag, 1955, S. 17.

(٧) محمود درويش ، « لماذا تركت الحصان وحيداً» ص ١٤ .

(٨) المرجع السابق ، ص ١٤-١٥ .

(٩) المرجع السابق ، ص٢٣-٢٤.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(١١) محمود درويش ، « يوميات الحزن العادي » ، مركز الأبحاث - منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣ ، ص٩ .

(١٢) محمود درويش ، لماذا تركت احصان وحيدا ، ص ١٣ .

(١٣) ابن رشد ، « تفسير ما بعد الطبيعة » ، ص ٥٥٧ .

(١٤) ابن رشد ، « فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال » ،طبعة مصر ، ١٩٧٣م، ص٤٥ .

(١٥) محمود درويش ، « لماذا تركت الحصان وحيداً» ، ص٥٦-٥٧ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ١١٨ .

(١٧) المرجع السابق .

(١٨) محمود درويش ، « عابرون فى كلام عابر » ، دار توبقال للنشر ، ١٩٩١ ، ص١٢٥ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ٩ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٠ .

(٢١) المرجع السابق .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٢٤) المرجع السابق .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٠ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص٢٤ .

(٢٧) المرجغ السابق ، ص ٦٥ .

(٢٨) المرجع السابق ، ص٧٣ .

(٢٩) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص٧٣ .

(٣١) المرجع السابق ، ص٧٤ .

الفصل الرابع

صلاح عبدالصبور
الشاعرالمفكر

بدأ صلاح عبدالصبور حياته الأدبية بالكتابة الفلسفية على نمط محاورات أفلاطون التى قرأها فى مطالع الصبا ، وكان كثير المطالعة لكتب الفلسفة ، وشعره فيه من قراءاته الفلسفية ، وكان من أكثر ما بعث الشاعر على الفلسفة ، بالرغم من اختياره للشعر ، إنه استجاب لرأى أحمد أمين القائل بأن « أكثر الأدب الذى يخرجه العالم الشرقى أدب خفيف الوزن ، يتقصه عمق الفكرة ، وغزارة المادة ، يعنى بالشكل أكثر مما يعنى بالموضوع ، ويلعب بالأفاظ ولا يلعب بالمعانى ، وأنه لابد للأديب الحق من وقوف تام على علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال ، وبالجملة على فروع الفلسفة ، فذلك يجعل نتاجه أقوم ، وتفكيره أعمق ، وأفقه أوسع ، ومنابع تفكيره أغزر ، ويحمله على أن يفلسف الأدب ، ولايتسنى ذلك إلا إذا أدبنا له الفلسفة »(١) .وقد أدب زكى نجيب محمود الفلسفة ، لكنه حينما تناول صلاح عبدالصبور لم يفلسف شعره ، وإنما تمنى لو « يحاربه فى الفضاء المكشوف » . وتحت عنوان « ما هكذا الناس فى بلادى » راح يقول بأن عبدالصبور قد «ضيع» علينا شكل الشعر والمضمون معاً ، أى أنه فى نهاية المطاف قد وقف موقفاً نقدياً من شعر صلاح عبدالصبور ، ولم يكن موقفه فلسفياً .

بعد ذلك حاول شكرى محمد عياد أن يقف بين الفلسفة والنقد لينظر إلي « صلاح عبدالصبور وأصوات العصر » فوجد « أن التشكيل » الذى عنى به شاعرنا ، ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئاً يتعلق بالصنعة الشعرية وحدها ، لابد أن يتناول صحيح الفكر أيضاً »(٢) .

وصلاح عبدالصبور « شاعر مفكر » لأنه « وقع فى أسر رجلين كان تأثيرهما الفكرى فى عصرهما وقومهما أعظم بكثير من تأثيرهما الفنى ، أما أولهما فهو اللبنانى ، جبران ، الذى لم يكن تمرده على البلاغة التقليدية إلا جزءاً من تمرده على معتقدات قومه وتقاليدهم الاجتماعية »(٣) . « وقاده جبران إلى نيتشه ، وهو

بعد مراهق فى الخامسة عشرة ، فقرأ « هكذا يتكلم « زرادشت» فى ترجمة فليكس فارس ، ولابد أن تأثير هذا الكتاب العاصف لازمه زمنا طويلا ، ولعله لم يزايله قط ، وتستطيع أن تعد قصائد فى ديوانيه الأولين ، « الناس فى بلادى» و «أقول لكم » ألقى عليها زرادشت ظله الكثيف (« الناس في بلادى » ، « الملك لك»، « الحرية والموت »)(٤) . « لم يستطع زرادشت أن يتعايش بسلام مع الإيمان الساذج فى قلب الصبى الريفى الذى حاول ذات مرة أن يصل إلى حالة من الوجد الصوفى عن طريق الإفراط فى العبادة ، لقد حمل الديوان الأول قصيدة واحدة على الأقل ، عبرت عن هذا الإيمان الساذج تعبيراً حلوا يعيد إلى الأذهان أغانى « طاغور» فى« جيتنجالى » ، هى قصيدة « أغنية ولاء » ، وقصيدة أخرى لعلى لا أخطئ فهمها حين أقول إنها تعبر عن الأسى لفقد ذلك الإيمان هى « الإله الصغير »(٥) . « وقد قادته سياحاته الثقافية إلى المادية الجدلية أولا ، ثم إلى الوجودية (التى تدين بالكثير لمعلمه الأول نيتشه) ، ورست به أخيرا عند لا أدرية العبث»(٦) عند إبراهيم عبدالقادر المازنى .

وكانت مشكلة صلاح عبدالصبور وغيره من الشعراء التوفيق بين نيتشه المتصوف وماركس المفكر .

و« كانت المرحلة الأولى هى المرحلة الماركسية ، وقد بدأها عبدالصبور قبل تخرجه (١٩٥١) ، ودامت إلى وقت ظهور ديوانه الأول (« الناس فى بلادى » ١٩٥٧) ، وأخذت فى الفتور بين هذا الديوان وديوانه الثانى (« أقول لكم » ١٩٦١) ، ولم يبق منها بعد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة عابرة»(٧) . ولم يعلن القطيعة مع الماركسية إلا فى سنة ١٩٦٩ ، أى سنة كتابته لسيرته الأدبية ، وهى لم تكن قطيعة جذرية لأنه ظل يقول لنا بأن الفعل والقول جناحان علويان وبأن على الماركسية أن تتواضع - أن تتواضع لا أن تموت - إلى مكانها الحق كتفسير اقتصادى لتاريخ الإنسان لا كنظرية شاملة أو كعقيدة تحكمية أو ديانة جديدة .

كان بكلية عبدالرحمن بدوى ، ويذهب إلى « قهوة الجيزة » ، حيث يعقد أنور المعداوى مجلسه ، وكان أنور المعداوى مولعاً بذكر سارتر فى ندواته هذه »[8]
« أما أوضح أعماله تعبيراً عن هذا الإيمان الجديد ففى ديوانه « أحلام الفارس القديم » ، ومسرحيته « مأساة الحلاة » ، و« ليلى والمجنون » ، وإن كنا نجد نماذج مكتملة – فكراً وفناً للاتجاه الوجودى فى ديوانه الثانى « أقول لكم » ، ففى إحدى القصائد الرئيسية فى هذا الديوان (الظل والصليب) يصور الشاعر إحساس « السأم » الذى يميز الإنسان المعاصر ، وهو الطرف المقابل للقلق الوجودى » [9] .

وكانت المرحلة الثالثة هى المرحلة العبثية ، وقد بدأها عبدالصبور من قبل حينما صادق يونسكو ، لكنه سرعان ما تجاوزه إلى الكوميديا السوداء المأساوية.

والحقيقة أن مقاربة زكى نجيب محمود وشكرى عياد لم تكونا فلسفتين ، وإنما كانتا نقديتين من طراز رفيع .

إن صلاح عبدالصبور ليس شاعراً ماركسياً أو نيتشوياً أو عبثياً أوتأليهياً وإنما هو شاعر مصرى ، شاعر مفكر مصرى . فالقصيدة حركة بسيطة تبعثرت فى سطور ومفردات مستقلة بعضها عن بعض بعد أن كانت متداخلة ومغمورة فى المعنى ، لذا تبدو القصيدة وكأنها معقدة ، ذلك أن المفردات والسطور من شأنها أن تدفع إلى الاتجاه السالب لحركة التوتر فى فكر الشاعر ، لكن الشاعر المفكر يعيد المعنى بين السطور والمفردات ، والمعنى الذى أراد بيانه صلاح عبدالصبور هو الألم وأن الألم هو الأب الشرعى للكلمات والأشياء ، لذا فهو يروى « حكاية الضياع فى بحر العدم » ، وهو ألم خصب ، ولاد ، إنه ألم العالم المتفرد، العالم الإلهى أو عالم الإله مزدوج الجنس ، إله أنثى وذكر ، بل إنه لحظة صناعة الجنس حيث يضع الألم ويحلق فى الوقت نفسه ، ألم التناسل ، إله يحتجب « فتبكى الريح » .

ليس صلاح عبدالصبور عبثياً لأنه عد « الإله الصغير » ، وجده « أسمر الجبهة ، وردياً » ، ثم هو خالق الألم الذى أعطى للعالم عذاباته ، إنه يتناقض ويتمزق « بين أمواج وورد » ، وفى قاع العالم تتمزق الإرادة ، وأما فى ظاهر العالم فلا شيء سوى الرغبة والفزع والحزن ، والحقيقة هى التى تثير الألم ، فهى النقطة المضيئة على سطح الأشياء . و الحياة باستمرار تسقط الظواهر فى لذة ، ويغطى وعينا الألم الأساسى فى الوجود ويحجبه ، وأما الشعر فلا يحجب الألم وإنما يطفئ ناره ، الشعر هو الجواب عن سؤال الألم لأن الشاعر لا يملك ولم يتقلد الشارات ، ولم يلتف بالإدراج ، ولم تعتم مثل البرج فوق التل جمجمته ، ولم يمسك بكفه « صولجان الحكم والمقود » .

لاشك أن العالم جميل ومتماسك ، لكنه أيضاً عالم يتألم فى الخفاء ، والتمثيل الشعرى لا يتألم ، لأنه صورة البطل أو التنين ، ويخلص التمثيل الشعرى الإرادة . وبالتالى الألم فى هدوء شبه نهائى . وتنبع عبقرية صلاح عبدالصبور الشاعرة المفكرة من أنه أنتج شعراً يضاهى الألم الأصلى ويحاكيه ، والعالم فى مجموعه لا يوجد إلا من حيث كونه مكتوباً فى « ديوان » الشاعر :

وللألفاظ سلطان على الإنسان

مدينتى محض ألفاظ ، ولا أملك إلاها

أرقرقها لكم نغماً ، أجملها ، فأنينا

أرقشها تلاوينا

ألم يرووا لكم فى السفر أن البدء يوماً كان . جل جلالها - الكلمة » .

ولأنه فى البدء كان الكلمة فإن فى البدء كانت المصادفة . وبالتالى فالشاعر يحيل إلى « الواحد » ، وإن أضاف إليه المصادفة والتناقض ، فإنه لا يرى فيهما مرضاً ، وإنما يرى فيهما دواء الواحد . ينسج الرب العظيم « الأحلام فى العيون» ويزرع « اليقين والظنون » معاً ويرسل « الآلام والأفراح » .

وعبقرية صلاح عبدالصبور قمة من القمم الوجودية التى تعود طول الوقت وتتلون بلون الشاعر النبى ، الشاعر القديس ، الشاعر الصوفى ، الشاعر المفكر، أولا فى الوجود نفسه . فالعبقرى ينتمى إلى مجال العالم والتفرد ، ويعبر العبقرى لا عن « الناس فى بلادى » وإنما عن « الألم الوحيد » ويصل بالإرادة الشعرية إلى الوجد والحدس ، والأغنية التي ينشدها إلى الله هى أغنية إلى إله الحلم والوهم ، إله تحيطه الأزهار من كل جانب ؛ إله « مصلوب» ، لأن « من يعيش بظله يمشى إلى الصليب ، فى نهاية الطريق » وزهرة الإله على صليب الإنسان هى زهرة الجمال وإله الحجاب الذى لا يحجب الإله تماماً . فالشاعر قد أبعده كما سبق أن قلت ، لأنه شرط الحياة ، ويجعل الطبيعة المطبوعة ممكنة ومقبولة لأن الوجود أو الجمال خطوة أولى نحو التضحية بالطبيعة المطبوعة .

ويظل إله صلاح عبدالصبور دائما إلهاً متألماً ، ويظل مسجوناً فى شكل معين دون غيره من الأشكال ، يظل صغيراً ، كما تجاوز إرادة المعرفة حدود الشعر ، وإن كان الشاعر يواجه الإنسان الحقيقى ، يصنع الشاعر قالبا جميلا ، ويصنع شكلا من أشكال الخير .

وعمل عبدالصبور الشعرى عمل تراجيدى يسافر ضمن « رحلة فى الليل » والتراجيديا هى العمل الفنى الذى يجاوز حدود الخير إلى مجال الحقيقى ، يجاوز « صليل القيود الحديد » إلى « الملك لك» و «أغنية إلى الله»، والخطيئة الأصلية تشَوُّف لأن يكون الإنسان إله نفسه ، لكن البطل الإنجيلى لايتحمل نتائج الخطيئة، البطل التراجيدى انهيار مقبول، والتراجيديا عاصفة جليلة لايصنعها العقل ولاتنحتها الإرادة وإنما يقبلها خيال الشاعر دون إرادة أو عقل.

والشعر الساذج هو الشعر الذى فيه تطابق وسعادة وقياس وانضباط ، وأما الشعر الحقيقى إن جاز التعبير - فهو يوجد الحد الأوسط بين الفن والأخلاق من حيث إنه يطفئ الألم، لكن الشعر الساذج حالة متأخرة من حالات إسقاط شكل أول بواسطة صورة من المشوهة للحياة الجانحة والكسيرة.

كانت الآلهة اليونانية صوراً مضيئة تنتهى عند الموت . وأما الإله المسيحى فلا يظهر إلا عند الموت:

لأنه إله نشأة الواقع والموت فى التقلبات المضيئة ، يقود إلى الموت لأنه إله الموت، إنه إله يبحث عن «موتى بلا أكفان».

ومثلما يحدث فى الأساطير الجرمانية حيث يقود ڤوتان ركب الموتى ، بل هو إله مصرى قديم أو أحد الآلهة المصرية القديمة، قد يكون إلهاً يونانيا أيضا، لكنه فى الأصل إله مصري لأن شاعرنا مصرى في الصميم.

يصرخ الرب العظيم، الإله الحقيقى ويتألم لأن الإرادة تشعر شعوراً عميقاً بعبثيتها ولأن هى نفسها ممزقة ومتناقضة وأخيراً تحمل طاقة تألم تفوق كل الحدود .

إنه يشكو آلام الفراق ، وكل إنسان أقام بعيداً عن أصله ، يظل يبحث عن زمان عودته .

هوامش الفصل الرابع

(١) أحمد أمين وزكى نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، ط٢ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٥، ومن مقدمة أحمد أمين المؤرخة بتاريخ ٢ أبريل ١٩٣٥.

(٢) شكرى محمد عياد، بين الفلسفة والنقد ، منشورات أصدقاء الكتاب، ١٩٩٠، ص ١٠٩.

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرجع السابق، ص ١١٠.

(٥) المرجع السابق، ص ١١٠ – ١١١.

(٦) المرجع السابق، ص ١١٢.

(٧) المرجع السابق، ص ١١٥ – ١١٦.

(٨) المرجع السابق، ص ١٢٤ – ١٢٥.

(٩) المرجع السابق، ص ١٢٦.

الفصل الخامس

أدونيس
الميتافيزيائى
الشاعر

يتصف الإشكال بطبيعة موضوع البحث ، يبقى فى مكانه ليعرقل مسيرة التقليد ويسهلها فى آن ، فالإشكال هو العقبة ووسيلة إزالة العقبة أو على أقل تقدير اجتنابها ، وفي هذا العمق الدلالى نظم «أرسطو» مفهوم الإشكال وخصصه .

أما المشكلة فقد أطلقت على كل قول سواء أكان هذا القول تأكيداً أو نفياً أو تساؤلا ، قول إذن إن المشكلة أطلقت على كل قول – بصرف النظر عن شكله – يوضع موضع المناقشة ، كما أطلقت اللفظة على قضية قابلة للتحديد ولكن جوهرها لم يحدد بعد ، وهو قابل للتحديد من ناحية شكله أو محتواه ، والمقصود بالمحتوى صحة المضمون وسلامته ، وقد يتطابق الشكل أو المحتوى مع حالة ما من حالات الأشياء والكلمات ، ومن هنا جاء التعميم . سمينا « مشكلة » منظومة من التعبيرات تنتمى إلى مجال نظرى معين أو يحافظ عليها الباحثون فترة من الزمن ، فقد تعود إلي منطقة العمل النظرى بعد عرقلة المنظومة (موضوع البحث) المدرس للفهم ، وقد ينبع من احتواء المنظومة على وعد بفهم لاحق يكون أعمق من الفهم السابق .

إذن ماهى طبيعة التعبيرات أو الألفاظ التى قد تنفصل عن نظرية جاهزة فى إحدى مراحل تطورها المختلفة وتقتضى أن يعاد النظر فيها بلا نهاية وذلك باعتبارها محور منطقة عمل نظرى جديد ، ماموضوع نوع هذه التعبيرات ، مانوع المنهج المطلوب أو المفروض أو المأمول ، مانوع الخطاب ؟ وهل يفترض توضيح التعبيرات أن نستخدم مصادر أخرى ؟

إن المنطقة النظرية التى يعاد النظر فيها دائما فى التاريخ العربى هى ثنائية الأصالة والمعاصرة ، وقد أردت أن أعالجها انطلاقا من ثنائية « الثابت والمتحول» عند « أدونيس » .

فقد ظلت الثقافة العربية السائدة تتناقل الكلام عن أن « أدونيس » أو على أحمد سعيد هو أخطر المثقفين العرب المعاصرين لأنه لم يصرح بما احتوت عليه مؤلفاته وسلوكياته من هدم عَلَوىّ وشيعى وسورى للثقافة العربية الإسلامية السنية السائدة .

فما هو جواب أدونيس بالضبط عن السؤال الذى طرحه عصر النهضة ، هل نلتزم بحرفية العقيدة أم ننقدها ؟ هل من الممكن جمع الوحى من جديد بحيث يتوافق مع تحولات العصر دون الإساءة إلى الوحى المكتوب ، ما الصلة التى تربط التسلسل الكرونولوجى بالنظام المنطقى لسور القرآن ؟ هل من صلة بين ماضى القرآن ومستقبله بين الإسلام والأديان الأخرى ؟ مامعنى الدين على ضوء تحولات علم العلامات والصوتيات والمنطق الرياضى وغيره من العلوم والفلسفات الجديدة؟ ما الحد الأوسط بين هوية المسلم الثابتة وبين عصر المعلومات ؟ بين الدولة المدنية وبين الدولة الدينية ؟ أو بين الثابت والمتحول كما يعد أدونيس ؟

وأما التوفيق بين «الثابت والمتحول » فلم ينته فى هزيمة ١٩٦٧ ، ولم تكن هزيمة ١٩٦٧ ، المرة الأولى أو الأخيرة التى يبلغ فيها المجتمع العربى الهاوية ، فقد تعداها إلى هاويات أخرى ، وسيعرف أكثر مما عرف ويبلغ هاوية توفيقية أو تلفيقية بعد هاوية ، وهو يشهد الآن أحلك لياليه السود .

ماهو إذن الحد الأوسط بين الثابت والمتحول ؟

أولا : يجب أن أشير إلى أن أدونيس من طائفة الفلاسفة بالجوهر ، ومن بين ملامح البطولة الثقافية الأدونيسيّة أن الكاتب يقبض على المطلق ، ليس فى سياق الخطاب المنظم ، وإنما فى إطار من الحدس يستقبل ويرسل ، وليس أدونيس مثقفا تنويرياً ، وإنما هو فيلسوف أدرك معنى الله والإنسان والكون إدراكا حدسيا غير معقول ، وبعبارة أخرى فهو يرفض أن يدخل الإنسان ملكوت الدلالة الإلهية دخولا عقلانياً خالصاً ، ويضع أدونيس الدلالة الإلهية – وكل دلالة – موضع إشارة فحسب .

لذلك لم يزعم أدونيس قط أنه فيلسوف ، وإنما ظل يحفر فى أبجديات شعرية جديدة ، مازال ، وهو أحد أبرز الشعراء المقموعين فى الثقافة العربية المعاصرة الذين يحملون السؤال نحو أسرار الاعتقاد البسيط ولا يلتفتون إلى النظرية أو العقل ، ليس أدونيس زنديقاً ولا ملحداً ولا كافراً ، وإنما أقام تصوره للإسلام على عجز ملكة الفهم أمام مفهوم الإله ، وهو لحظة من لحظات رفضه للتنظيم العقلى لما هو جوهرى ، ليس الإله عنده مفهوماً أو معقولا ، ولكن لايعنى ذلك أنه غير موجود .

تنبعث الإشارات الإلهية فى أول مبادئها عن عفو البديهة ، وفي اختلاط من الحدس والفكر ، الذات والموضوع ، النفس والطبيعة ، ويصوغ صورة الإله صياغة نسبية لاتصل الإنسان بالمعرفة العقلية ، وهكذا فإن الحدس معرفة ، لكنه خيال وليس عقلا ، وبالتالى تقوم الفلسفة على الحدس الصوفى الشعرى الذى لا يحتاج إلى منطق ، فالحدس تعبير عن انفصال لا عن إدراك عقلى .

ما العلاقة إذن بين الفلسفة وبين الشعر عند أدونيس ؟

سأخصص – فيما بعد – قراءة شاملة عن أدونيس وأقسمها كالتالى : الفصل الأول للبحث فى التماثل بين الشعر وبين الفلسفة فى الشعر ، والفصل الثانى للبحث في التماثل بين الشعر وبين الفلسفة فى الفلسفة ، والفصل الثالث للبحث فى تفاضل الشعر والفلسفة من ناحية الشعر ، والفصل الرابع مخصص للتفاضل بين الشعر وبين الفلسفة . خامساً : نبحث فى لاتفاضل الشعر ولاتكامل الشعر والفلسفة ، سادساً : نجيب عن تساؤل الوصل بين الشعر وبين الفلسفة ثم سابعاً : نتساءل عن الفصل بين الشعر وبين الفلسفة ، ثامناً : ما التباين بين الفلسفة وبين الشعر : إذا كان أدونيس شاعراً ألابد ألا يكون فيلسوفاً ؟ وإذا كان فيلسوفاً لابد ألا يكون شاعراً ؟ تاسعاً : ما الشرط الشعرى ؟ وما الشرط الفلسفى ؟ وعاشراً : ما التشارط المتبادل بين الشعر وبين الفلسفة ؟

وسوف يتم تفصيل هذه الروابط بين الشعر وبين الفلسفة على ضوء روح العصر ، أى على ضوء ما بعد الحداثة وهو المصطلح الذي نقله جان فرانسوا ليوتار عن علماء الاجتماع الأمريكيين وإن بدل معناه وأدونيس كاتب مابعد حداثى لأنه شاعر مابعد اليقين ومابعد الوضوح اللذين ظلا قائمين فى العلم والأدب والفنون حتى نهاية القرن التاسع عشر بل حتى نهاية الستينيات من هذا القرن ، حيث انتهى العالم العربى أساطير القومية فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ .

وأدونيس مابعد حداثى أيضاً لأنه ينظر إلى الشعر نظرة تجعله «لعبة لغة» متحركةوغير أكيدة ، وهو يفصل الشعر أو قيمته عن الحدث ، ويعبر عن حال الشعر والفكر فى العشرين عاما التى شهدت تراجع محور الحداثة والقومية معاً على ضوء أيلول الأسود ، وحرب لبنان ، وغزو بيروت ، والثورة الإيرانية .

لكن أدونيس ليس من أتباع مابعد الحداثة لأنه ليس براجماتياً ولايبنى النهائية بل يفكر فى أصول التفكير ، ومهمة الفلسفة عنده هى قيادة الوحى إلى مثواه الأخير ، ومصاحبة العقل إلى الخيال والحلم .

غير أنه مابعد حداثى لأنه لا يكّون تركيبات لغوية ثابتة ، والشعر عنده لغة في الجوهر تقوم على الإشارة لا على الدلالة وعلى مفهوم للمعرفة يجعلها من أنواع المتاهة أو الرؤية غير المنسية ظاهرياً وتنتهى عنده ثنائية الحقيقة والخطأ ، والجوهر والمظهر ، أو قل إنها أصبحت ثنائية ثانوية يسبقها الوهم والحلم ، لم يعد هناك سوى عالم وجهات النظر الخاصة ، عالم بلا معنى ، عالم مخادع بعبارة أخرى ، لم يعد هناك سوى عالم واحد . هو العالم الكثير ، العالم الشبحى الكابوسى.

ولأنه يحلل الثابت ففكره ينهض أيضاً على جانب من النسق أى على لحظة من اللحظات التكوينية للفلسفة البنيوية ، وهو نسق شديد الخصوصية يركز على الوصول لأفضل تدمير ممكن للنسق ، وهو نسق يتغير فى التاريخ ، يتحول ويتزامن فى الثابت .

يسير أدونيس فى دروب البنيوية الثابتة رغما عن تغليبه للمتحول معروف الماهية ، يظهر المتحول دون أن يوضح ماهيته ، فهو أظهر من كل ظاهر ، لكنه أخفى ، يشعر كل إنسان بالمتحول أو أكثر الناس جملة وإن لم يعرف جوهر المتحول وماهيته ، يشعر الإنسان بالمتحول بالأنية المتحولة وإن لم يشعر بماهيته لأن المتحوّل غير قابل لأن يحدّ ذلك أن الحد يهتم بالجنس القريب والفصل النوعى .

وهذا بعينه مصدر الإشكال فى الفكر الحدسى عند أدونيس . يتحقق المتحول العينى من حيث مرتبته الذاتية فى مقابل المتحول ، المتحول ظاهر الآنية خفى الماهية يؤكد نفسه وقوته فى الوجود لأنه واجب الوجود بذاته .

تعرّض أدونيس لمشاكل فلسفة العلوم اللغوية العربية نثراً أو شعراً فى سعى دائم وراء أنساق لغوية وفكرية غير ثابتة ، إذن أدونيس مفكر مابعد حداثى يجعل الشعر «لعبة لغوية» لاتنتج علما وإنما تصنع مجهولا يتناقض في نسق مفتوح دائما ، ورفضه مفهوم الحقيقة والوحدة والكلية رفض حديث ومابعد حديث على السواء ، والحقيقة أن الشاعر ما بعد الحداثى فى أدونيس يلعب باللغة حسب قواعد وقوانين بينّها هو بنفسه وفى بنية مفتوحة أبداً لكنه احتفظ فى الواقع بجانب من النبرة الوعظية والأخلاقية والعقائدية ، وهو الأمر الذى يتعارض مع وضعه الذات مكان البنية الثابتة وفى علاقة غير شكلية .

ماهو إذن مفهوم الجديد ؟ هل يكون هذا المفهوم مربوطا بالنمطية الطردية ؟ كيف يستقى أدونيس الجديد من القديم ؟ وماهو النقد الجديد ؟ ماذا يعنى أن يكون أدونيس فيلسوفاً بالجوهر وشاعراً ؟ أليست دعوته في محصلتها النهائية دعوة رومانسية جديدة ؟ هل حداثته الجديدة إحياء لبدائية جديدة ؟

الجديد هو التجديد ، والتجديد الذى صنعه ودعا إليه فى اللغة والفكر جميعاً جاوز به التجديد الحديث . تقع دعوة أدونيس فيما بعد التاريخ الحديث رغما عن

استناده إلى القوة النقدية والثورية التى كانت تميز التاريخ الحديث ثم ضاعت وتناثرت فى ظروف هزيمة ١٩٦٧ .

وأما مابعد الشعر العربى القديم فهو جوهر مشروعه :

« أحب هنا أن أعترف بأننى كنت بين من أخذوا ثقافة الغرب غير أننى كنت كذلك بين الأوائل الذين مالبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلحوا بوعى ومقومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة ، وأن يحققوا استقلالهم الثقافى الذاتى ، وفى هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً أننى لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربى السائد وأجهزته المعرفية فقراءة بودلير هى التى غيرت معرفتى بأبى نواس ، وكشف لى عن شعريته وحداثته ، وقراءة مالا رميه هى التى أوضحت لى أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام ، وقراءة رامبوا ونرڤال وبريتون هى التى أفادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها ، وقراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدى عند الجرجانى خصوصاً فى كل مايتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية » (١) .

ويتجلى مابعد الإله منذ « أغانى مهيار الدمشقى» حيث كتب يقول فى قصيدة تحمل عنوان « مات إله ...» :

« مات إله كان من هناك يُهبط فى جمجمة السماء

لربما فى الذعر والهلاك

فى المتاه يصعد فى أعماقى إله ،

لربما فالأرض لى سرير وزوجة

والعالم انحناء » (٢) .

يستبدل أدونيس إذن بالإله الأرضى الإله السماوى ، وذلك على سبيل تكوين عمودية أرضية . وهى فكرة تختلف جذرياً عن المذاهب المعرفية .

وهو ما بعد سياسى ، وفى هذا الإطار قال وما زال يقول دائماً : « إن الحقيقة خارج النص وخارج السلطة ، وكل كتابة أيا كانت – فكراً أو شعراً – لا تنطلق من هذه البداية ، لا يمكن أن تؤسس لتقدم ، ولن تكون إلا عودة ما ، أو غيبية ما ، أو تلفيقاً ما ، أو تقليداً ما ، لن تكون – بعبارة ثانية إلا شكلا آخر من الانحطاط والتخلف » (٣) .

كما أنه ما بعد صناعى : « التقدم اليوم مادى لكنه أعمى لا يبصر ولا يستبصر خصوصاً فيما يتعلق بمستقبل الإنسان ومصيره ، وتكاد القدرة على تصور الأرض الجميلة تصوراً آخر يبرز جمالها الأكثر ، » (٤) .

ويبدو له أن الأساس الأول لكى يحقق الفكر العربي مهمته الأولى هو أن يخرج إلى ما بعد الدين الموضوعي : « إن الخروج من البنية الدينية ، ولا يبدأ هذا الخروج إلا بالفصل كاملا بين الدين وبين السياسة ، وبين الدين وبين المؤسسة بحيث ينحصر الدين فى كونه تجربة شخصية محضة لا تلزم إلا صاحبها » (٥) .

إنه يدعو إذن إلى العلمانية وإلى نقد المعطيات الأولى لبنية الفكر الأولى الدينية .

غير أن أدونيس لا يتعدى الحداثة فهو يبقى على خلاف مختلف الفلسفات الاشتراكية والرأسمالية والبنيوية والنيتشوية التي تجعل الإنسان جسرا يتحول عليه الإنسان إلى حالة أرقى .

لكنه سرعان ما يعود إلى ما بعد الحداثة من حيث دوران فكره حول ما بعد الثقافة العربية والإسلامية والغربية والأوروبية والأمريكية فهو يرفض « ثقافة مجتمع تؤسس له ، وتهيمن عليه الرؤية الدينية » (٦) . أى أنه يرفض ثقافة مجتمع تقليدى ماضوى في بناه وقيمه وثقافته ومؤسساته ، كما يرفض الثقافة التقنية – العلمية التي تميز المجتمعات الغربية الأوروبية والأمريكية .

وما بعد حداثية أدونيس متوافقة مع أصولية جديدة ، إن ما يريد قوله هو أن الكتاب والمفكرين العرب المعاصرين بمختلف اتجاهاتهم « لا يستطيعون أن

يجمعوا الماء والنار في يد واحدة ، وأن عليهم قبل أن يطالبوا الحكم العربى بتحقيق الديمقراطى أن يطالبوا المجتمع نفسه بأن يتخلص مما يحول دون تحقيقها ، وأن هذا الذي يحول يتمثل فى أصول ليس الحكم إلا نتيجة لها ، وأنه لا يمكن بناء الدمقراطية إلا بأصول أخرى » (٧) .

وهذه الأصول الأخرى هي أبو نواس وأبو تمام وأبو العلاء المعراى والمتنبى وملسم بن الوليد والجرجانى وبشار بن برد وابن الرومى . ورغما عن ثورية أدونيس فهو لم يطرح قضايا ما بعد الرأسمالية أو ما بعد البورجوازية فى هذه السنوات الأخيرة فى القرن العشرين ، لكنه واحد من شعراء ما بعد الأيديولو جيات بسبب رفضه لفكر الوظيفة : « يلتقى الفكر الغيبى والفكر الأيديولوجى فى القول إن المجتمع العربى متخلف ، وقد يتفقان على تسمية هذا التخلف انحطاطا بالقياس إلى الإنجازات العربية الحضارية المتقدمة ، ولئن كانا يختلفان فى التشخيص وفى العلاج ظاهرياً فإن بينهما متشابهات وطريقتهما فى التقليد والممارسة متطابقتان » (٨) .

كلاهما وظيفى ذرائعى : « وظيفى لأن غايته ليست التحليل والاستقصاء ، بل الخدمة ، خدمة المصلحة ، وذرائعى لأن مهمته ليس البحث والسؤال بل الفعالية»(٩).

والجانب الذرائعى فيما بعد الحداثة هو الذى يحرك أدونيس من دائرة ما بعد الحداثة ويرجعه إلى الحداثة .

وفى سياق نهاية الألفية الثانية ، ماذا يبقى إذا أعلنا نهاية الثقافة العربية السائدة ونهاية التقنية أو العقلانية العلمية التي تميز أوروبا وأمريكا واليابان وحتى الصين ؟ ما معنى الانحطاط الروحى ؟ . وما منجزات النهضة وحدودها ، ما معنى القطيعة والاستمرار ؟ الأفول والماضى والمأساة ؟ التقدم والمستقبل والطليعة ؟ النفى والتكرار ؟ ما هى أركان الزمن المفقود فى الثقافة العربية ؟ هل هناك دورات تاريخية أم عَوْد أبدى إلى المثيل والشبيه ؟ وإذا كانت الحداثة

الشعرية قد سبقت نفسها عند أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء المعرى والمتنبى وغيرهم فما معنى عموم الحداثة ؟ ما هو عموم الحداثة وخصوصها ؟ وما هو فقرها وثراؤها ؟ ماذا يبقى فى الواقع حين نجعل الشعر لعبة لغوية ؟ يقوم مفهوم الوثبة أو الطفرة المطلقة على إزالة الواسطة ، التوسط ، أى أنها تقوم على إحراق المراحل ضمن انتقال مفاجئ ومنفصل . يناقض الوثوب المسير ويعارض المصير فكيف يتوحد المصير والثابت فى وحدة كثيرة ؟ صحيح أن الوجود الأدونيسى - أو العدم الأدونيسى - فكلاهما واحد - يقوم على الزمان ، وصحيح أيضاً أن عده الزمان خشبة مسرحية يمثل عليها الإنسان وقت الوجود ، الزمان هو المطلق ، هو الزعم أو أكثر الأشياء كلها عموماً ، هو الكلية التي تفوق كل شئ مهما كانت درجته فى الثبات ، يستوى على عرض المقولات والموجودات جميعاً بلا استثناء وأخيراً .. الزمان هو الذات التي تقبل أو تحتمل جميع المحمولات دون أن تكون هى نفسها محمولا ، محدوداً بحدود متعالية .

لكن هذا الزمان الماثل فى الإطلاق لا يحدث وهو ثابت أيضاً ، ليس الزمان الأدونيسى وحدة يعرض فيها الوجود العدم ، وهو ليس وحدة متحركة يناقض فيها العدم الوجد ، هو ليس وحدة متحركة يناقض فيها الوجودة ، إنما هو تعارض بلا نهاية بين العدم والوجود ، ولا يتوحد الزمان خطياً في تتابع منقوط أو مسلسل تشكله اللحظات المتباعدة المتقاربة .

لا ينفى هذا كله أن المتحول الأدونيسى يحتل المرتبة الأولى فى جدول الأعمال «الثابت والمتحول » المتحول فى «الثابت والمتحول» هو صاحب الأولوية الثورية ، وأما العقلية الثقافية العربية والإسلامية السائدة فتضع المتحول فى المرتبة الثانية بعد الثابت .

صنع الله المتحول كصورة متحركة للثابت أو صنعه من عدم ، شارك العدم فى خلق المتحرك ، لذلك ولد المتحول - سابقاً - منفياً أو مسلوباً .

لكن إذاً كان صحيحاً أن العالم الأدونيسى بلا نهاية ولا بداية فهو عالم يتصف بالصفات الأزلية الثابتة .

ظلت هناك فجوة بين المتحول وبين بهاء الثابت ، وظل المتحول فى إطار هذه الفجوة ثانوياً لا يسمو سمواً إبداعياً خلاقاً . المتحول إما مصنوع أو مخلوق .

لكن المتحوّل الأدونيسى لا يتمتع بالأبعاد الثلاثة المعرفة ، الماضى والحاضر والمستقبل ، وهو ليس الإمكان لأن الإمكان محكوم بمدأ عدم التناقض المنطقى وإنما هو الإمكان الفعلى الذى يملك القوة أو المستقبل والحاضر والماضى . وهو الأول فى الوقت نفسه .

إذن هناك - عند أدونيس ولأول مرة فى تاريخ الفكر العربى - أولوية مطلقة وغير مشروطة للزمان . يكشف أدونيس لأول مرة ليس الثابت وإنما المتحول كتحول أصلى وأولى .

ومن المؤكد أن أدونيس يعيد اكتشاف التراث . لكنه لا يجد فيه سوى الثابت المطلق والأسمى ، إذا كان الثابت والمتحول يتماهيان فالفكرة التراثية السائدة تضع المتحول ضمن الثابت ، أو تختصر المتحول فى الثابت .

يرى أدونيس أن الثابت والمتحول لا يتماهيان لأنه فى حال توحدهما يُصفّى «الثابت - المتحول» وبدلا من أن يتقدم المتحول فى أفق الوعى ، يتحول أصلا ويعيد إنتاج المتحول بنفسه ، الثابت - فى الرأى الشائع والسائد - لا يغير المتحول ، أما عند أدونيس فالمتحول هو المنطلق الذى يقع وراءه أى شئ آخر حتى ولو كان الثابت ، ولا ينفك المتحول سعياً وراء إعادة إنتاج نفسه بنفسه بوصفه تحولا لنفسه .

وأدونيس هو المفكر العربى المعاصر الوحيد الذى تصور المتحول تصوراً مطلقاً وجذرياً على نحو فريد ، يتحول المتحول بنفسه دون الثابت ، أى أن المتحول ليس قوة تثبيتية ، أما الرأى السائد فقد جعل الثابت قوة من قوى المتحول .

وإذا كان المتحول الأدونيسى لا يثبت فهو غير قابل لأن يوضع فى قالب عقلى، المتحول الأدونيسى هو متحول الجنون ، وبين العقل والجنون قصة صراع طويلة وقديمة للغاية ، ويكاد لا يوجد فى تاريخ الثقافات أو الأفراد أو الشعوب صراع أقدم من صراع العقل والجنون .

والفلاسفة .. أليسو جنود العقل ؟ أبطال التنوير ؟

لم يجاوز أدونيس نهائياً الفوضى بل يعتبر نفسه فوضوياً : « هل تدرك الآن لماذا أنا فوضوى ؟ ، وبأى معنى ؟ بلى ، كل قمع للحرية ، حيرة القول والتفكير ، حتي حين تكون الآراء المعبر عنها خاطئة ، إنما هو قمع للحقيقة ذاتها ، فنحن لا نصل إلى الحقيقة إلا بالحوار ، وبالمواجهة بين آراء حرة ومتساوية وبين كل قتل للحرية فى مجمع ما إنما هو قتل لهوية هذا المجتمع نفسه وقتل اللغة التي تفصح عن الهوية (١٠) .

لم يرد أدونيس أن ينتصر على الفوضى ، ولم يدخل أفق الكلام المضبوط أو مجال الفكر المنظوم ، بل الجنون صادر عن وعى تام ، حيث لم يعد المجنون منذ العصر الكلاسيكي هو الأحمق أو الأبلة أو السكير أو الفاجر أو المجرم .. وحين كان أفلاطون يعدد أنواع الجنون المعطى بنعمة إلهية وهى أربعة يعد بينها الجنون الشعرى والجنون الفلسفى .

«فالجنون ينتج عن « تغير يحدث بقوة إلهية فى مقاييسنا الاجتماعية العادية». إنه الانتقال من العادى إلى غير العادى أو هوخرق العادة : وذلك هو الشعر (١١) ، وذلك هو التفلسف أيضاً .

وفى نهاية هذا النخيل نود أن نقول إن نهاية الحداثة بقدر ما تمثل المدخل إلى نهاية الحداثة ، بداية نهاية الحداثة . ولا ينفى ذلك أن أدونيس هو أحد أعمدة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة . لأنه يدافع عن أطروحة تدور حول شعرية الشعر فى مجمله وشموله .

ومحتوى هذه الأطروحة تقول إن شعرية الشعر الحديث : « لا تقتضى أو تتضمن حرية الفكر وحده وإنما تقضى وتتضمن حرية الجسد أيضاً ، إنها انفجار المكبوت وتحرره ، فإن يفكر العربى حقاً تفكيراً حديثاً وأن يكتب كتابة حديثة ، أمران يعنيان أولياً أن يفكر فيما لم يفكر فيه حتى الآن » (١٢) . الحرية التي تملأ المكان وتسكنه دون أن يكون المكان وتسكنه دون أن يكون قابلا لأن نقيسه بمقاييس قد تحطم قواه ، وتدخل هذه الحرية فى لعبة متحركة أبداً ، وينقسم الواقع دون أن يتوحد أبداً .

و« من نافلة القول أن نحاول ربط الاتصال بين الفكر والشعر ، فحتى الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر إلهام وموهبة لم يكونوا يستطيعون أن ينكروا هذا الاتصال القوي المتين بين الفكروالشعر ،ولو أنهم لم يكونوا يحددون هذه الصلة أو يجعلون منها موضوع تفكير أو بحث نقدى .

ورغم هذه الصلة القوية المتينة بين البيئة الفكرية والشعرية وبين التطورات التي تطرأ على هذه البيئة تلك ، فإن تمثل هذا الموضوع وبلورته ظل غامضا فى التفكير النقدى القديم منه والحديث حتى القليلين هم الذين تنبهوا – استمداداً من النظريات الغربية – إلى الصلة بين الحركة الفكرية وتطور الشعر عند العرب، وهكذا ظلت أغلبية الدراسات تنفرد بتطور الحركات الفكرية العربية مثلا ، أو تنفرد بتطور الحركات الأدبية دون أن تعمق العلاقة العضوية بين تطور الحركتين، سواءفى الشعر القديم أو الحديث » (١٣) .

لكن الصلة التي تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر صلة حضارية عامة ، وهى لا تقتصر على ثنائية الشكل الشعرى والمحتوى الفكري كما أن الصلة ليست أحادية الجانب أى أن الصلة ليست فقط تأثير الفكر فىالشعر « حتى كانت هناك مدرسة نقدية تتعصب لأبى تمام لأن شعره اتسم ببعض النظريات الفكرية أو بالحكمة ، كما يعرفون شعر المتنبى أو المعرى أو ابن الرومى وغيرهم من شعراء الفكر الذين تأثروا ببعض المنطلقات الفلسفية فكانت لبعضهم في الحكم الحياتية التى صدرت عنهم ، وكانت سبيلا لتطعيم شعرهم بالفكر والنظر وتجويد

المعانى»(١٤) . ليست الصلة بين الشعر والفكر عند أبي تمام والمتنبى والمعرى وابن الرومى ، وجميعهم أسلاف أدونيس وقد اثروا تأثيراً فكرياً فى الشعر ، وإنما أيضاً كان لهم تأثير شعرى فى الفكر وهو ماسنبرهن عليه فى دراسات أخرى فيما بعد فى زاوية تحليل الخطاب ، فالصلة التى تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر فيها الفصل بينهما والربط بينهما فيها شعرية الشعر والفكر وفكرية الفكر والشعر والتباين بينهما والاختلاف والتشارط إلى آخر مجموع العلاقات التفصيلية والإجمالية .

ولماذا اختيار أعمال أدونيس دون غيره من الشعراء لتبيان ماهية الصلة التى تربط الشعر الفكر ؟ لماذا اختيار أدونيس دون أبى تمام أو النفرى أو المعرى أو أبى نواس ، المتنبى أو ابن الرومى ؟ ألا تتحق ماهية العلاقة بين الشعر والفكر في أشعار هؤلاء الشعراء على درجة من الثراء الذى لايشك أدونيس نفسه في حداثته ؟ هل من الممكن أن نستخلص من أعمال شاعر ومفكر واحد ماهية الصلة التى تربط الشعر والفكر بالشعر ؟ فالماهية العامة نفسها مستخلصة من خصوصيات وفرادات أخرى عديدة ومتنوعة أثرت بها حركة الشعر على مر التاريخ العربى ، ولذلك فقد تبدو هناك حاجة إلى تحليل مسبق متنوع لمجموع الأشعار والتجارب الشعرية التى دارت بين الشعر وبين الفكر ، وفي هذه الحال يظهر شعر وفكر أدونيس وكأنه حالة خاصة من بين عديد من الحالات الخاصة الأخرى ، لأن أدونيس وحده لايرقى إلى مرتبة المقياس فى تعرف الشعر الفكرى وتحديد الفكر الشعرى تحديداً جامعاً مانعاً ، وعلى هذا يقوم بحثنا على حدود محدودة وإن كان هدفه العموم ، وليست هذه مصادفة ، فالجوهر هو القائم بغيره وهو حامل للأعراض ، تتغير ذاتيته وتتكون وتفسد .

لكن لايحقق أدونيس عرضياً الجوهر العام للصلة التي تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر ، وإنما هو الشاعر الميتافيزيائى الوحيد فى الشعر العربى

الحديث ، فبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور ، وأحمد عبدالمعطى حجازى وفدوى طوقان ونازك الملائكة شعراء عظام لكنهم ليسوافى المقام الأول شعراء مفكرين أو مفكرين شعراء ، من المؤكد أنهم تطرقوا إلى قضايا المطلق لكن الجمع بين الشعر والفكر هى الميزة التى يمتاز بها أدونيس عن غيره من المثقفين العرب المعاصرين .

إنه شاعر ميتافيزيائى ، وليس شاعراً فيلسوفاً ، ذلك أن الفكر الميتافيزيائى تأمل في العالم ، أما الفلسفة فهى أكثر من مجرد تأمل ، غير أن أعمال أدونيس تتضمن أيضاً طريقة ومنهاجا فى تأمل العالم ، لأنه يجاوز إثارة المشكلات الجذرية إلى الجواب عليها ، كما أنه يكتب بنبرة الذى يعلم الحقيقة ، لذلك فهو مفكر شاعر ميتافيزيقي متصوّف وفيلسوف .

هوامش الفصل الخامس

(١) أدونيس « الشـعرية العـربيـة » ، دار الآداب بيـروت ، ط١ / ١٩٨٥ ، ط٢ / ١٩٨٩ ، ص ١٩٨٦ .

(٢) أدونيس ، « أغانى مهيار الدمشقى » دار مجلة شعر ، بيروت ، ط١ / ١٩٦١ ، ص ٥١ .

(٣) أدونيس . «النظام والكلام » دار الآداب ، بيروت – لبنان ط١ / ١٩٩٣ ، ص ٨٦ ٨٧ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٥٦ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٦٢ .

(٧) المرجع السابق ، ص ١١٥ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٨٥ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٨١ .

(١١) أدونيس ، « زمن الشعر » دار العودة ، بيروت ، ط ١ / ١٩٧٢ ، ص ٧١ .

(١٢) أدونيس ، «الشعرية العربية » مرجع سبق ذكر ، ص ١١١ .

(١٣) « الشعر والفكر المعاصر » مجموعة من المؤلفين ، تاثير الحركات الفكرية علي الشعر العربي ، عبدالكريم غلاب ، منشورات وزارة الأعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة كتاب الجماهير ، ١٩٧٤ ، ص ١١٧ .

(١٤) المرجع السابق ، ص ١١٩ .

الفصل السادس

الفكر السياسى

عند كافافيس



أصدرت دار « الآداب الجميلة الفرنسية Les Lettres Francaises ذات المستوى العلمى والأدبى الرفيع ، عام ١٩٨١ ، ضمن مجموعة كتب « السلسلة الهلينية الجديدة » كتابا للباحثة اليونانية ماريناريسفا المتخصصة فى العلوم السياسية تحت عنوان (الفكر السياسى عند كافافيس) وهى الدراسة التى تقدمت بها لنيل دبلوم الدراسات العليا فى العلوم السياسية من جامعة القانون والاقتصاد والعلوم الاجتماعية (جامعة باريس ٢) تمهيداً لرسالة الدكتوراه التى تعدها حول الفكر السياسى في المآسى اليونانية القديمة ؛ وهى تشغل الآن منصباً مهماً بالمكتب الثقافى التابع للسفارة فى باريس .

ولكى تقوم بمهمة الحفر في جذور الفكر السياسى عند كافافيس اطلعت الباحثة على نصوص كافافيس نفسها في اللغة اليونانية ، وعولت على جملة من المراجع فى اللغة اليونانية والفرنسية والإنجليزية التى تشمل الأدب والتاريخين القديم والحديث .

وخصصت ريسفا الجانب الأكبر من دراستها الغنية لأفكار كافافيس السياسية ، ولم تقف قط عند قيمة أعماله من الناحية الأدبية والفنية ، ولم تظهر مايتعلق بحساسيته الجمالية ، أو مايخص البعد النفسى لتكوينه ولوجدانه .

واعتمدت الباحثة على تعريف للسياسة صاغه الشاعر أودن W.H.Auden يعبر عن توجه كافافيس العام في نظرته إلى السياسة.

والتعريف يعاصر فكر كافافيس حيناً ، ويضرب فى جذور الفكر اليونانى القديم حينا آخر ، فالسياسة عنده تضاهى «الفضيلة» بالمعنى السائد فى العهد الكلاسيكى والقرن الثامن عشر التنويرى وخصوصاً مونتسكيو ، وتشاكل مفهوم « آلان (١٨٩٨ - ١٩٥١) الفيلسوف الفرنسى المعاصر - كما اورده ضمن

كتابه الكلاسيكى شبه المدرسى (مدخل إلي الفلسفة) : إن السياسة علاقة معقدة بين الإنسان والإنسان الآخر : تبادل بينهما وتجارة . ويقوم المجتمع على مجموعة من الأفعال وردود الأفعال وعلى توفيق مركب من علاقات القوى .

على أن شاعر الإسكندرية قد أدرك مبكراً أن السياسية ليست على هذا النحو التجريدى الخالص ، وأن عصره يحكمه حكام فاسدون ، فآثر العودة إلى الزمن الهيلنى حيناً وإلي العهد البيزنطى حيناً آخر ، شاعراً بأن السبب في انهيار المجتمع اليونانى الذهبى القديمَ هو قيام الملكية المستبدة وسياسة القمع التى فرضت على « الحرية اليونانية » إقامة جبرية داخل النفس بمنأى عن شوائك الصراع السياسى والكفاح السياسى .

ودهشت السيدة ريسفا لما قيل حول الشعور الوطنى لدى كافافيس ، وكان البعض قد اعتبره شعوراً وطنياً حاداً مبالغاً فيه ، وذهب في ذلك إلي حد التطرف الشوفينى ، أما البعض الآخر ، فاداقع عن فكرة غريبة جوهرها أنه يؤمن بشئ اسمه «العنصر اليونانى » ثم قيانه على نسق النموذج النازى أو الفاشى أو غيرهما من النماذج العنصرية .

والصواب في تصور ريسفا أن مايكمن وراء حماسة كافافيس الحقيقة الصادقة الفنية للوطن هو شعوره الدقيق بانحلال الأمة اليونانية . ونستطيع قراءة شعوره الوطنى في الفلسفة التى جاء بها إيسوقراطيس Isocrate (٤٣٦ - ٣٣٨ - قبل الميلاد) فى عصر الوحدة اليونانية الكبرى ، فقال : « إننا نعتبر المرء يونانياً حينما يشاركنا ثقافتنا »

وبالتالي ، يبدو من العسير أن نرفع رايات العنصرية ، أو العرقية فى وجه كافافيس ، ويبدو ذلك خروجاً تاماً على الموضوع وخروجاً كاملا على جوهر الفكر السياسى عند كافافيس ومضمون إبداعه الفنى والأدبى عموماً .

وإذا اطلعنا على أحدث ما أضافته العلوم السياسية الغربية إلى مجال التحليل الدقيق ، سندرك فاصلا واضحا تقيمه تلك العلوم بين الوطنية من جهة ، وبين الشعور الوطني من جهة أخرى ، وبين التطورالوطني والعنصرية من جهة ثالثة .

ففي حال كافافيس يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه كان أحد سكان أطراف البلاد اليونانية الذين يمتازون بروح وطنية قوية وبشعور وطنى حاد ، أما هذه الحدة في الشعور الوطنى فسببها التفوق الثقافي اليونانى على مستوى العالم وتفوق الحضارة اليونانية الموضوعى على كافة الحضارات الأخرى فى زمن من الأزمنة .

ولم يحزن كافافيس قدر حزنه من احتلال أجنبى من حضارات متأخرة أو منحلة لبلاده ، فتظهر خيبة أمله ويأسه من مستقبل وطنه .

ومما يولد السأم والضجر في نفس الباحثة اليونانية ، وأنفس العديد من القراء ، كثرة تكرار الناس والكتاب والمفكرين والنقاد لبعض الأحكام المسبقة حول الفكر السياسى عند كافافيس ، فهم حينما يطالعون قصائده تروقهم الشخصيات التاريخية ويولعون بالأحداث التاريخية الغزيرة والغنية ولايتحولون عن الظاهر إلى الباطن .

فشعر كافافيس يتسم بالسمات السياسية لا بالسمات التاريخية المألوفة . وذلك بمعنى أنه يطابق « بين الأشياء المرئية (المراد من الأشياء الجارية أمام العين المجردة ضمن مرحلة تاريخية تبدو أول وهلة ضئيلة الأهمية) وبين الأشياء اللامرئية (والمراد من الأشياء اللامرئية تلك الأشياء السارية المفعول منذ قديم الأزل حتى اليوم ، ومن بين الأمثلة البينة مثال « الروح الهلينية ») .

وبالطبع ، هذه هى المرة الأولي التى نطالع فيها تلك الفكرة حول التطابق ، وإنما سبق في اعتقادها بول فاليرى وسبق أن قال بها بودلير ، وعلى هذا تم

التطابق بين التاريخ الظاهر من جهة وبين السياسة الباطنة بداخل قصيدة «النوافذ » من جهة أخرى

تقول القصيدة :

« فى هذه الغرف المظلمة التى أمضى فيها أياما ثقالا ، أروح وأغدو باحثا عن النوافذ .

عندما تتفتح نافذة سيكون هذا عزاء ، لكن النوافذ لا أثر لها ، أو أنى غير قادر أن أعثر عليها .

وربما كان من الأفضل ألا أجدها ، ربما كان النور عذابا جديدا ، من يدرى ، من أشياء جديدة ستظهر »

وتميز عام ١٨٩٦ أثناء كتابة هذه القصيدة بالانهيار الشامل لليونان أمام تركيا في حربها المستمرة .

أما النوافذ فترمز إلى انفتاح أفق سياسة عريضة ، وإلى العودة إلى الأحوال الحقة ، وتذكرنا بالطبع بأسطورة الكهف فى «جمهورية» أفلاطون حيث التدرج العسير من أدنى درجات المعرفة الحسية إلى الحق .

كما تشيرهزيمة اليونان أمام الأتراك عام ١٨٩٧ فى البنيان الفنى للقصيدة على انغلاق الذات الشاعرة على نفسها ، مما يدفعنا إلى تسمية فترة ماقبل ١٩١١ بفترة « التقديس المرضى للأنا » . أما عام ١٩١٠ فيمثل تمثيلا دقيقا لتحول كافافيس من حال الانغلاق الذاتى إلى حال الانفتاح على الآخر ، فقد تم سحب القوات الأوروبية من جزيرة كريت فى ٢٧ يونيه ١٩٠٩ ، ورفع العلم اليونانى ، وبدأ تاريخ الاستقلال اليوناني عن السيطرة التركية ، ووسط غضب شعبى كاسح تجاه مهادنة الحكومة الأثينية للقوى الخارجية برز إيلوفير فينيتزيلوس Elevthere Venezelos زعيما ليبراليا للمقاومة الباسلة .

فكتب كافافيس «عندما تخلت الألهة عن أنطونيوس» . «عندما تسمع فى منتصف الليل فجأة ، فرقة من المغنين تمر فى الطريق غير مرئية بموسيقاها الصاخبة ، بصياحها الذى يصم الآذان ، كف عن أن تندب حظك الذي ضاع ، وخطط حياتك التى أخفقت ، وآمالك التى أحبطت . دع عنك التوسلات غير المجدية .

كن كمن هو على أهبة الاستعداد من قديم . شجاعا جريئاً ودعها . ودع الإسكندرية التى ترحل .

وبالأخص ، حذار أن تخدع . لاتقل إن الأمر كان حلما ، وهما في أذنيك وكذبا – آمال بالية مثل هذه لاتصدق ».

والمراد بالطبع من «الفرقة» الإشارة إلى فرقة «ماكوس » وفرقة الآلهة الثانوية التى تبدل حالها وانتقلت إلى صفوف العدو بعد وفاة أنطونيوس .

وتبدو شخصية أنطونيوس طاغية على مخيلة كافافيس فى هذه الفترة ، ذلك أنها رمز تاريخى لنهاية شخصية ساحرة فاتنة على نحو مأساوى أسود ، وهو ثانيا أن شخصية أنطونييوس وثيقة الصلة الإسكندرية .

ومن المعروف أن أنطونيوس قد طلب فى عام ٤٢ قبل الميلاد من الإمبراطورية الرومانية السيطرة على الشرق . قصد من خلال ذلك الأساطير والأحلام المألوفة والكوابيس في قلب الديكتاتوريات القديمة كافة ، وعشق كليوباترا ملكة مصر ونسي روما وأوكتافيوس عدوه السياسى ، وتجاهل الإستراتييجية الرومانية الكبرى وعاش في مملكة وهمية نحتها بنفسه ولنفسه ؛ واقعها الوحيد السيطرة على مصر وفيينيقيا والجليل وقبرص .

وصحيح أن أنطونيوس كان يعود من حين إلى آخر إلي إيطاليا ، لكن الإسكندرية كانت قد تحولت فى نظره إلي عاصمة العالم ، فاغتنم أوكتافيوس عدوه السياسى المشهور الفرصة ، وانقض على أسطول أنطونيوس في معركة

أكتيوم عام ٣١ قبل الميلاد ، فقضى على أنطونيوس تماما وسيطر على مصر .

والمراد من استلهام شخصية أنطونيوس فى قصائده إبراز الحاكم بعيدا عن الحكم وضياع السلطان بسبب العشق .

وهكذا انتقل كافافيس من « نوافذ » (١٨٩٧) الذات المغلقة إلى نقد فساد الحكام « عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس » (١٩١٠) ، من سلطات « الأنا » المرضى إلى انفتاح الأنا فى مواجهة «السطان» الحاكم .

ففى قصيدة « إيثاكا » كذلك ، سنجد إلى جانب استحضار النموذج الأفلاطونى القديم فى «السياسة» و «النواميس» توكيداً واضحاً على عسر الطريق السياسى ، وإيماءة إلى رحلة أفلاطون من أثينا إلى مكان آخر بحثا عن المدينة الفاضلة حتى وصل إلى مصر حيث يقيم كبار العلماء آنذاك وتفوق الحضارة المصرية .

« إذا شددت الرحال لإيثاكا فلتتمن أن يكون الطريق طويلا حافلا بالمغامرات، مليئاً بالمعارف . لا تخش الغيلان والمردة وإله البحر الغاضب فإنك لن تلقاها في طريقك مادام فكرك ساميا ، والعاطفة الخالصة تقود روحك وجسدك .

واذهب إلى مدائن مصرية كثيرة لتتعلم وتتعلم من الجهابذة .

لتكن « إيثاكا » في فكرك دائما ، والوصول إليها هو مقصدك . ولكن لاتتعجل فى سيرك . الأفضل أن يقوم السفر سنين عديدة وأن تصل إلى الجزيرة عجوزا غنيا بما كسبته من الطريق لاتتوقع أن تمنحك « إيثاكا » ثراء .

ولفتت الباحثة ريسفا أنظار القراء إلى تلك المصادر الأساسية التى زودت كافافيس بالمعرفة التاريخية الدقيقة ، فذكرت (تاريخ الأمة الهلينية منذ أقدم العصور حتى أيامنا) للكاتب اليوناني قسطنطين بابار بيجوبيولوس (١٨١٥ – ١٨٦١) ، وأشارت إلى أن الكتاب قد صدر فى خمسة أجزاء من سنة ١٨٦٠ إلى سنة ١٨٧٤ ، وهو نسق متكامل عن الوحدة التاريخية للأمة اليونانية . ذلك أن

القضية الوطنية كان تحتل فى القرن التاسع عشر مركز الهم الثقافى والسياسي الأول عند الشعب اليونانى ، ولم يكن هناك أمر آخر يعنى اليونانيين سوى استرداد الأراضي المحتلة واستعادة المملكة الهلينية . كذلك لم تكن « المسألة اليونانية » منذ مولد المملكة اليونانية حتى الحرب العالمية الأولي سوى فصل من فصول كتاب « المسألة الشرقية » ألفه الصراع الدائر بين بريطانيا والغرب من جهة وبين روسيا من جهة ثانية ، أما بريطانيا العظمى وموقفها من مسألة الشرق فكان أساس السياسة الخارجية اليونانية نتيجة سيطرة بريطانيا على أرجاء حوض البحر الأبيض المتوسط كافة منذ مستهل القرن التاسع عشر، وتحكمها شبه المطلق في مجرى الاقتصاد اليونانى عبر اللجنة الدولية لمراقبة الشئون المالية اليونانية .

على أنه ظهرت نهضة وطنية كبرى وولدت المقاومة البلغارية المجاورة ، وتفاقمت انتفاضة جزر الكريت التى تم ضمها إلى اليونان عام ١٩٠٨ رغم أنف بريطانيا وغيرها من القوى الأوروبية الكبرى ، وتمرد شعب أثينا عام ١٩٠٩ ضد سلطة القصر . ثم توج وصول « اليوفيرفينيزيلوس » إلى رأس السلطة فى البلاد العاصفة الجارية منذ مطلع القرن لتطهير الحياة السياسية من الفساد .

ومالبث أن عاد الملك إلى مركز السلطة بعد فشل الانتخابات العامة الحرة فى ١٩٢٠ ، وتخلى الحلفاء اليونان فى أثر هزيمة الجيش فى ١٩٢١ فى معركة آسيا الصغرى ، على نحو أعنف من هزيمة ١٨٩٧ أمام الأتراك .

فكتب كافافيس : (أولئك الذين حاربوا من أجل الوحدة الأيونية) :

« يا أيها الشجعان الذين حاربوا دون أن يخشوا أولئك الذين خرجوا من كل الحروب منتصرين ولا تثريب عليكم إن كنتم قد هزمتم ، فلم يكن الخطأ منكمبكل إباء وجلال أهزمكم .

فإذا أراد أهل اليونان أن يفخروا بأمجادهم يوما ، سوف يذكرونكم قائلين «هؤلاء بنو قومنا ، انظروا إلى أفعالهم » .

وحتى عام ١٩٣٢ سيظل الإبداع الشعري عند كافافيس محكوما بقاعدة شكوك مابعد الحرب السابقة بكل مايحتويه من قلق خفى واهتزاز عميق وحيرة قوية فى استقرار البناء السياسى والاجتماعى اليونانى والمصرى والعالمى .

لذلك يستحضر كافافيس نماذج السياسة من الماضي المجيد ، وأحداث التاريخ البائد ، وينأى عن مجرى الأحداث الدائرة حوله ليستخلص العبر وينحت الرموز ويصوغ الثوابت والفكر .

فحينما نتناول «الحقيقة اليونانية» يبدو ضروريا الانتباه إلى أمر بالغ الأهمية يخص مولد الدولة اليونانية الحديثة . فقد تكونت بعد حرب التحرير (١٨٢١ – ١٨٢٧) وطرد الاحتلال من الأرض أسماها الاستعمار « الأراضى المنضمة» إشارة إلي الأراضي التى ضمت بعد أن كثر فيها السكان اليونانيون ، وبعدما تم فصلها عن دائرة السيطرة العثمانية .

وتميز اليونانيون المشردون عن اليونانيين جميعا بشعور وطنى يونانى بالغ الحساسية والقوة والوهج ، وكانوا يعيشون منذ القرن الماضى فى ظل «الفكرة اليونانية العظمى » وحتمية احتضان الدولة لكافة التيارات الهلينية .

وبالرغم من موقف كافافيس الذى وقفه ضد التيارات اللاعقلانية في السياسة، وبالرغم من شكوكه وانتقاداته العنيفة لفلسفات «الروح اليونانية » . فقد حمل بداخله شعورا محورياً : لقد ظلم التاريخ اليونان وجرحها على طول تطورها وعرضه .

فعشق الروح اليونانية وفكرّ بأسلوب عقلاني في الوقت نفسه ، فتمزق بين الانحطاط الواقع وبين الازدهار المنقرض .

ولم يندفع كافافيس نحو النظرة العنصرية إلى العالم رغم إيمانه بالوحدة الهللينية واستمرارها عبر التاريخ . ولاتعنى كلمة «النوع » فى شعره «العنصر» وإنما تعني «الأمة» ، كما استخدمها الشاعر ريجاس فيليستينليس (١٧٥٧ – ١٧٩٨) ، وكل عصر التنوير اليوناني وذلك للدلالة على ضرورة تحرير كافة الشعوب على وجه الأرض ، لا الشعب اليونانى وحده . وخير إشارة إلى هذه النزعة الإنسانية العامة تجدها في قصيدة عنوانها (فى عام ٢٠٠ قبل الميلاد) :

« من هذه الحملة اليونانية الشاملة ، المنصورة ، الباهرة ، التى طبقت شهرتها الآفاق ولم يدان أى نصر فى الشهرة نصرها .

من هذه الحملة التى لم يسبق لها مثيل ، خرجنا نحن السكندريين ، مع أهل أنطاكية وربوع الشام وعديد غيرنا من يونانيى مصر وسورية وأولئك الذين فى بلاد الفرس وميديه وسائر الآخرين كلهم .

أخرجنا عالمنا اليونانى الجديد شامخاً بأقاليمنا الواسعة وأنشطتنا المتنوعة وتحررنا الفكرى ، ولغتنا اليونانية الواحدة التى حملناها حتى ماكتريابل وإلى الهنود نقلناها » .

ولاتعنى الدعوة إلى بناء « العالم اليونانى الجديد » العودة إلى العلم القديم أو إلي العصر الكلاسيكى ، حيث كانت اليونان مفككة إلى عدة دويلات تسودها الروح الإقليمية الإنفصالية .

وليست «الأنشطة المتنوعة» المؤسسة على قاعدة التحرر الفكرى سوى الإشارة إلى بناء مجتمع تنسجه كافة التيارات والآراء والمؤثرات التى تجاوز باللغة اليونانية ، اللغة العالمية المشتركة المقبلة .

ومن هنا الاقتراب الشديد لمفهوم كافافيس من تصور Isocrate ، ونظرته إلى السيادة اليونانية على الكون : « نعتبر المرء يونانيا حينما يشاركنا ثقافتنا » أى أن المعيار هو القرابة الثقافية أو الروحية ، لا قرابة الدم أو قرابة العنصر أو الانتماء العرقى .

وليست مصادفة أن يمتلك كافافيس مفهوما ثقافيا لاعنصريا لسيادة اليونان على العالم .

وليست مصادفة كذلك ألا يكون من عادة المركزية الهلينية التى هى أقرب إلى الوطنية الضيقة التى هى أشبه ماتكون بالشوفينية والتطرف العرقى . فقد عاش فترات التكوين الأولى في إنجلترا ثم رحل إلي الإسكندرية حيث البيئة الثقافية والسياسية المنفتحة على الأجناس والأعراق والطوائف والأديان والمذاهب كافة ، وعلى كبريات المشاكل الدولية ، وكانت الإسكندرية هلينية على نحو من الأنحاء ، متنوعة الجاليات ومبنية على نسق شديد الفرادة ، تحكمها حضارة السوق الواحد والاقتصاد العالمى الواحد .

ومن جانب آخر ، ظل شاعر الإسكندرية تحت سيطرة الشعور الحاد بانحطاط الأوضاع وبهشاشة الإمبراطوريات من الأثينية إلى الفارسية والرومانية والبيزنطية والعثمانية . كما ظل يتأمل زوال الدولة المقدونية وانقراض النظم الملكية الهلينية وضياع إسبارطة . فكتب عام ١٨٨٩ (الصراع البحرى) ، تلك القصيدة التى يشعر فيها بأن أية سياسة إمبريالية تفضى بالضرورة إلى كارثة مجتمعية شاملة ، كما يبين ذلك من خلال ما آلت إليه هزيمة الفرس عام ٤٨٠ قبل الميلاد وماجاء في مسرحية (الفرس) لإسخيلوس ، أحد أعظم شعراء التراجيديا اليونانية القديمة . كذلك في مقدورنا استقراء الفكرة نفسها من (معركة مينيسيا) عام (١٩١٥) حيث يومئ إلى سبب زوال الدولة المقدونية على يد الملك المقدونى فيليب .

«يلعب النرد هذه الليلة ، ويطلب التسلية .

على المائدة ، ضعوا وردا مثيرا . فماذا لو كان أنتيوفس الملك السورى فى مينيسيا قد انهزم ؟ يقولون إن جزءا كبيراً من جيشه سحق ، ربما كانوا يبالغون في ذلك قليلا . فليس بالإمكان أن يكون ذلك كله صحيحا . ولنأمل فى ذلك ، فهم وإن كانوا غير موالين لنا ، ينتمون إلى شعبنا .

بالطبع ، لن يؤجل فيليب الاحتفال .

فمهما كان قد مضي في حياة قاسية ، إلا أنه احتفظ بشذ طيب ، ذاكرة « صاحية » . ولكن يذكر كيف اكتفى أهل سوريا بالبكاء ، عندما تلقت مقدونية ، الوطن الأم فى الحرب من قبل ، شر هزيمة وتحطمت .

إلى العشاء أيها العبيد أضيئوا الثريا واعزفوا الموسيقى »

وكانت مينيسيامدينة يونانية فى آسيا الصغرى على مرمى حجر من المكان الذى انتصر فيه الرومان سنة ١٩١ قبل الميلاد على ملك سوريا ، وابتدأ منذ ذلك الحين السيادة المطلقة على الشرق الهلنينى . وهو الأمر الذى لم يره فيليب المقدونى ، المسند ، صاحب البصيرة الضيقة ، والحقد العجيب ، واللامبالاة الكاملة ، مما كانت تعنيه معركة مينيسيا من حرب من أجل بقاء الروح الهلينية .

ومن ناحية أخرى ، كان كافافيس في شبابه في حيرة دائمة بين مصر وإنجلترا وتركيا واليونان ، فقد كان يتردد على بورصة القطن ، حيث أصداء الأزمات العالمية وتأثيرها فى مجرى الأسعار ، واكتشف القواسم المشتركة بين « السلام » بالمفهوم البريطانى وبين « السلام » بالمعنى الرومانى ، ولاحظ بجلاء تفكيك الخلافة العثمانية وفشل الجهود المبذولة من قبل الملوك التابعين في سبيل الحرية والممارسة الحرة لسيادتهم وتحصين سيادة البلاد . ومثل هؤلاء الملوك الملك ديمتريوس سويتروس (١٦٢ - ١٥٠ قبل الميلاد) حفيد انتيوخوس الثالث الأكبر الذي على أيدى الرومان فى معركة مينيسيا عام ١٩٠ قبل الميلاد . أيضا

وطرد ابن الملك فيفوباتور ، وريث التاج السورى ، من الحكم لصالح حفنة من المغامرين المفتونين بالروح السلفية . وتقول القصيدة التى تحمل اسمه (عن ديمتريوس سوتيروس) (١٦٢ - ١٥٠ قبل الميلاد) :.

« خاب أمله فى كل مايريده .

كثيرا ماتخيل نفسه ينجز أعمالا جساما ، تنهي الذى ذاقته بلاده منذ معركة الهزيمة . تخيل نفسه ، وقد أعاد سوريا من جديد دولة ذات نفوذ ، ببجيوشها ، وأساطيلها وثرواتها وبقلاعها الضخام» .

ثم يحلم الشاعر بإعادة إمبراطورية بيزنطية يقودها حاكم يونانى :

«وقد عانى في روما كثيرا ، وذاق كؤوس المرارة كلما لمس في أحاديث الندامى رغم أدبهم الجم ، وبالغ رقتهم نحوه ، إذ كان شابا من أسرة كبيرة ، ابنا للملك السورى فيلوباتوز - كما لمس ، رغم هذا شعروا خفيا بالاحتقار للأسر المالكة اليونانية على الدوام يؤكدون أن دولتهم زالت وماعاد ملوكهم صالحين لشئ جاد ، بل صاروا حتى عن الإمساك بمقاليد الحكم عاجزين » .

واستاء شاعر الإسكندرية من عجز الملوك الخونة ووصولهم إلى حد السفر « سيرا » على الأقدام ، كما تقول قصيدة « أوجه استياء الملك السورى » :

« استاء ديمترويوس ، الملك السورى ، عندما بلغه أن أحد الملوك البطالسة وصل إلى روما فى حالة يرثى لها ، سائرا على قدميه ، رث الثياب وغير مصطحب من الخدم سوى أربعة .

سوف تضحى الأسرة لأجل هذا ، مضغة للأفواه فى روما مثاراً لسخرية لاينضب هناك معينها . يعرف الملك السورى جيداً أنهم جميعاً أصبحوا خداماً للرومان ورهن إشارتهم ، يخلفونهم عن عروشهم حينما يحلو لهم هذا يعرفه أيضا » .

وبالطبع لايستثنى كافافيس حال مصر قبل الاستقلال من هذا التوجه العام لخدمة الأجنبي .

وربما تكون هناك محاور عديدة مضمرة أو صريحة حول علاقة المثقف بسلطات مختلفة كسلطة الرأى العام ، أو السلطة الدينية أو سلطة الأب والرجل والمعلم أو سلطة القيم الشائعة والأعراف السائدة والتقاليد والعادات ، أما كافافيس فيحدد مفهومه لعلاقة المثقف بالسلطة من وجهة نظر ثنائية البنية تتعلق فى الحالين بسلطة الحاكم .

فعلى الحاكم أولا أن يصون حقوق المواطن ويضمنها ويحترمها . وإذا أردنا العودة إلى شعر كافافيس رجعنا إلى قصيدة «خصائص» (١٨٩٥) .

وعلى الحاكم ثانياً ألا يتحول إلى طاغية كما يبدو ذلك فى قصيدة (مرزبة) التى كتبها فى يوليو ١٩٠٥ ونشرها في يونيو ١٩١٠ ، عام التغير الحاسم فى حياة كافافيس الشعرية ، حيث عاد إلى أصول الفكر اليونانى وصورّ الديمقراطية على أنها نظام عظيم يشارك فيه الناس مباشرة فى صناعة القرار السياسى والدبلوماسى ، تماما كما يحق لهم المشاركة في التمثيل المسرحى والفوز بالجوائز الثقافية الكبرى .

لذلك ، كان كافافيس صاحب حس سياسي رفيع المستوى حاد البصيرة ، لكنه لم يبلور رؤية سياسية واضحة تمام الوضوح أو فلسفة سياسة محددة المعالم أو العناصر أو القوالب . ولم يصُغْ نظرية فى السياسة مبنية بناء متماسكا مكتملا ، فقط اعتبر الرؤية القدرية للكون رؤية مرفوضة رفضا مسبقا وهذا الرفض المسبق من أسس « حسه » السياسى المرهف .

وهو رفض أشار إليه في قصيدة (الذى أقدم على الرفض الحاسم) ، لا ليومئ إلى السلبية الكاملة بل إلى ضرورة اتخاذ الموقف ؛ لأن الآلهة قد تخلت عن الإنسان إلى غير رجوع كما تقول قصيدة (عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس) .

أما قصيدة (الذى أقدم على الرفض الحاسم) فتقول :

« يأتى يوم على الناس عليهم فيه أن يتخذوا القرار الحاسم ، فيقولوا « نعم » ويقولوا « لا » والمرء الذى تكون « نعم » جاهزة فى أعماقة يبرزتوا . وإذا يقولها يمضى فى طريق الشرق مؤمنا .

ومن يقول « لا » لايندم . ولو سئل ثانية لقال « لا شيء من جديد ولكن الرفض، مع صوابه يهدمه طوال حياته .

يقول كافافيس « لا » بحسم للسلطة فى ذاتها وللسلطة الاستبداددية من حيث الجوهر ، وللعدوان الخارجى من حيث المبدأ . فهذا مفهومه في العدالة .

فالعدالة عنده شديدة العمومية تشمل « هارمونية » الكون وقوانين الميكانيكيا السماوية اليونانية القديمية وضرورة ضم قبرص إلى اليونان (١٨٩٦) وطلب إعادة الآثار اليونانية إلى البلاد (١٨٩١) واسترداد الأمة المصرية لسيادتها والفلاح المصرى لحريته .

وقد ترجم دفاعه عن العدالة الاجتماعية أو العدل الاجتماعي بين ١٩٠٩ وبين ١٩١٨ بتفرغه الكامل لمجلتين كانت تصدران فى الإسكندرية تحت عنوان «جراماتا » (الأدب) ودتيازويه (الحياة الجديدة) تحت إشراف جورج سسكليروس مؤلف (مشكلتنا الاجتماعية) (١٩٠٧) و (مشكلات الهيلينية المعاصرة) (١٩١٩) وقدكان أحد قادة الأيديولوجيا الاشتراكية آنذاك .

ولم يتجاوز الشاعر حدود هاتين المجلتين إلى العمل السياسى المباشر لتطبيق فكر الاشتراكى ، مما أثار عنده نوعا من أنواع الأسف المر ، وشكلاً من أشكال الوعى بالعجز ، وبالتالى لم يقتحم غمار الحياة السياسية العملية بل اعتزل تماما الحياة السياسية بكافة مستوياتها وصراعاتها . ولم ير فى السلطة وسيلة لتحقيق أحلامه الاجتماعية . كما أنه لم يفكر قط في ارتقاء المناصب السياسية أو الوزارية .

على أنه واجه الإدارة الاستعمارية البريطانية فى مصر ، وكتب قصيدة لم تنشر بعد فى اللغة الفرنسية أو العربية عنوانها (٢٧ يونيه ١٩٠٦ الساعة الثانية بعد الظهر) يروى فيها قصة أم تبكى ابنها بعد أن قرر المستعمرون إعدامه . كذلك تشير قصيدة (إيميليانوس مونائى ، السكندرى ٦٢٨ - ٦٥٥ ميلادية) إلى واقع الحياة المصرية فى ذلك الوقت .

« بكلام وتظاهر ، وأنا بيدى سأضع لنفسى درعا فائقا أواجه به الأشرار دون أن ينتابنى منهم خوف أو خوار . سيريدون الإضرار بى ، ولكن ما من أحد يقربنى ، سيعرف أن تكمن جراحى وأين نقاط الضعف تحت درع الخداع الذى ارتديه .

بهذا راح المياليانوس مونائى يتفاخر ، ترى هل صنع هذا الدرع لنفسه حقا واحتمى به ، إنه لم يرتده طويلا ، على أى حال ، ففي السابعة والعشرين من عمره أدركته المنية فى صقلية » .

وشغلت قضية التبعية السياسية لقوى خارجية مركز اهتمام كافافيس وفكره السياسى ، فقد كتب قصيدة (ديماراتوس) في أغسطس ١٩٠٤ وأعاد صياغتها فى نوفمبر ١٩١١ ثم نشرها في سبتمبر ١٩٢١ . وهذا مطلعها :

« شخصية ديماراتوس » كانت الموضوع الذى اقترحه عليه بورفيريوس للمحاورة وقد أوجز السفسطائى الشاب موضوعه فيما يلى (مزمعا أن يعود إليه بمزيد من التفصيل في أطروحة قادمة) .

« فى البداية ، انضم إلى حاشية الملك ذاريوس ، ويسير بعده إلى حاشية كسيرلسيس ، الذى هو الآن فى معيته يرافقه في حملته .

أخيرا سوف يرد إلى ديماراتوس اعتباره .

لحقه ظلم كبير . كان ابنا لأريستون ، ويا للعار ، رشا خصومه العرافين ولم يكفهم أن حرموه من ملك أبيه ، وإنما عندما رضخ وانصاع لهم ، مقررا أن يحيا

فى صبر وأناة مثل مواطن عادى ، شتموه أيضا أمام الناس وحقروا من شأنه في المهرجان . ولهذا ، فهو يخدم كسيرلسيس بحماسة ، فمع الجيش الفارسى سوف يعود إلى سبارطة .

وإذا أصبح ملكا مثلما كان فى سالف الأوان ، سوف يطرد ذلك النذل ليوتيخدديذيس فورا ، وسوف يعرضه أمام الملأ لأشد الإهانات . ويمضى أيامه مفعما بالقلق مقدما للفرس نصائحه شارحا لهم ماذا يجب أن يفعلوا لغزو اليونان » .

وفي موضوع آخر ، فى قصيدة (محب الهليننية) التى كتبها في يوليو ١٩٠٦ ونشرها فى أبريل ١٩١٢ يعاود كافافيس النقد الصريح والساخر للأنظمة التابعه.. وتأثيرها فى نفوس الناس في ظل السيطرة الرومانية .

« واحرص على التأكيد من أن النقش على الحجر قد أدى بمهارة ، وأن التعبير على الوجوه رصين ومهاب . وأفضل أن يكون التاج طبيعيا بعض الشئ، لا أحب ذلك النوع من التيجان المألوف في ممالك آسيا الغربية .

يجب أن تكون الكتابة اليونانية كالمعتاد . لا مبالغات أو إطراءات طنانة ، لانريد أن يأخذ حاكم الولاية الأمر على محمل سئ ، فهو على الدوام يتشمم ويبعث إلى روما بالتقارير – ولكن العبارة يجب أن تصف بالطبع كرما استحقه .

وأهيب بك أن تحرص قبل كل شئ (وإنى أستحلفك بالله لاتدعهم ينسون ذلك) أن يضعوا «الملك» و «المخلص» – وأن يضعوا لقب «عجب للهلينة» وذلك بأحرف رشيقة .

والآن لاتحاول أن تمارس على ذكاءك بأسئلة مثل « وأين هم الهلينيون » ؟ أو « أى هيلينية بقيت هنا على مشارف زاغروس أو هناك فيما بعد الفرات » ؟

إن العديدين غيرى ، ممن هم أكثر منا بربرية اختاروا أن يكتبوا أسماءهم مقرونة بذلك ، فما الضير لو نكتبه هكذا نحن أيضا »

وعن اللعبة السياسية وراء الكواليس ، يرى كافافيس أنه غالباً ما لا يكترث الحكام للحقيقة ولايعبأون بمصارحة الشعوب بمجرى الأمور ولا يبالون بالشفافية بينهم وبين الناس .

فتذكرنا الباحثة بقصيدة (عام ٣١ قبل الميلاد فى الإسكندرية) المنشورة في ١٩٢٤ والمكتوبة قبل ذلك التاريخ عام ١٩١٧ :

« وصل البائع الجوال من قرية على مشارف المدينة وفي الشوارع راح ينادى على « بخور » و« زيتون » ممتاز و« عطور للشعر » و« لبان » .

ولكن أنى للضجيج وصخب الموسيقات والمواكب أن يتيح لأحد سماع نداءات البائع الجوال .

الجموع تدفعه بالمناكب . تجرفه فى طريقها . تلقي به أرضا . وإذ تطبق عليه الحيرة ينتهى به الأمر أن يسأل مرتبكا مامعنى هذا الجنون الذى يجرى هنا ويلقى واحداً من الجموع إليه بدوره الأكذوبة الضخمة التى روجها القصر :

إن أنطونيوس يمضى هناك فى اليونان من نصر إلي نصر »

وبالطبع أو كتاف هو الذى انتصر أمام أنطونيوس وكليوباترا التى ذهبت إلي حد ترتيب عودة احتفالية إلى بلادها . وخدعه أنصار أنطونيوس أنفسهم والشعب حينما عادوا وأعلنوا على الملأ انتصارهم الوهمى فى معركة اكتيوم .

ذلك أن الحكومة التابعة والسياسات التابعة لاتجذب سوى المنافقين .

فتقول قصيدة غير منشورة كتبت في يونيه عام ١٩١٧ تحت عنوان (العيد الكبير عند سوسيبيوس) .

« .. يتوجب علينا جميعا أن نعود من جديد إلى مناوراتنا ومؤامراتنا لكى نستعيد صراعنا السياسى الممل » .

أما قصيدة « من مدرسة الفيلسوف المشهور » (١٩٢١) فتبدو أكثر وضوحا فى الإشارة إلى استياء كافافيس من التبعية فى الحكم :

« .. كان الحاكم أحمق وأولئك من هوله دمى رسمية بوجوه جهمة » .

فالخبثاء والمحتالون والنصابون والمنافقون والمخادعون والكذابون وعديمو الشرف والكلمة ، هم جنود الحكم التابع ، أما أولئك الذين لايتنقلون من موقع إلى آخر فلا يرتقون المناصب العامة ولايفوزون بأي حال من الأحوال برضى الحاكم ، وكان هكذا كافافيس .

ومن بين القصائد التى تومئ إلى موقف كافافيس هذا من تفهة السلطة وهشاشتها قصيدة (الملك ديمتريوس) التى كتبها في أغسطس ١٩٠٠ ونشرها عام ١٩٠٦ مستلهما فيها شخصية ديمتريوس بوليورخيتيس ملك مقدونيا المخلوع عن العرش عام ٢٩٤ قبل الميلاد لعدم اكتراثه بالملك ، فراح يخلع بالإضافة إلي عرشه جلبابه المرصع بالذهب ، وألقى بخفه القرمزى ليرتدى مسرعا ثوبا بسيطا تأهبا للرحيل بمنأى عن السلطة .

وفي « ملوك الاسكندرية » إيماءة واضحة إلى تفاهة السلطة وسطحيتها ؛ فقد كان أهل الإسكندرية ، كما يقول كافافيس ، يدركون أن مراسم تتويج أبناء كيلوباترا « أقوال في تمثيلية » ويعرفون كم هى جوفاء .

والدلالة نفسها نستطيع استقراؤها من « نهاية نيرون » التى كتبها في ديسمبر ١٩١٥ ونشرها علي وجه التقريب في مايو ١٩١٨ . فقد كانت أيام إقامته بعيدا عن روما أيام متعة قضعا كلها فى المسارح والحدائق والملاعب والأجساد العارية وأمسيات مدينة أخياس ، بينما راح ملك إسبانيا يدرب جيشه ويجمعه للإنقضاض على نيرون .

ويستخلص كافافيس من تلك التجارب الفنيه قانونا عاما ؛ يفيد هذا القانون أن الإنسان ينزلق في السلطة مهما كانت هذه السلطة ، ضعيفة أو مغتصبة أو طاغية .

لكن استخلاص كافافيس لبعض القوانين لايدل فى ذاته على أننا نستطيع أن نؤطر فكره السياسى ضمن صورة دقيقة محكمة تمام الإحكام محددة تمام التحديد .

بل الأقرب للدقة أن نتحدث عن « الحس » السياسى أو «الحساسية » السياسية عند كافافيس ، ومن العسير جدا أن نقول إن لديه « أفكارا » سياسية.

فهو ، كأى مواطن يونانى شريف ، يفكر في مصير الأمة وعظمة اليونان القديمة والسكندرية والوسيطة . ومن البديهى أن تعنيه قضية الهلينية والهزائم المتتالية والانحطاط الحتمى للنظم الملكية وزوال الإمبراطورية البيزنطية وتراجع اليونان إلى مجرد دولة بلقانية صغيرة .

غير أن كافافيس يتميز عن غيره من الكتاب اليونانيين ، المعاصرين له والسابقين عليه ، بأنه لم يناصر فكرة المركزية .

إن كافافيس هو ابن القسطنطينية عاصمة بيزانطة القديمة والإمبراطورية المترامية الأطراف والأعراق والأعراف والمذاهب والطوائف والمذاهب والأديان واللغات والأجناس والثقافات .

كذلك هو ابن الإسكندرية استطاع بقدرة عالية المستوى أن يربط اليونان بسياق حوض البحر الأبيض المتوسط . وأن يربط بينهما وبين حركة التطور العالمى .

وينطبق أخيرا عليه قوله هو نفسه بأن « الحكماء يبصرون ماهو وشيك الحدوث » (١٩١٥) . فهو سياسى بمعنى إدراكه الحدسى بما هو وشيك الحدوث، وبصيرته الثقافية لمستقبل الأمور الممزوجة بعمل شاق ودراسة طويلة وفهم متعقل وتأمل عميق .

الفصل السابع
محمد عفيفي مطر
وانتثار الأعضاء



كتب أدونيس فى «كلام البدايات» يقول قولاً صائباً تمام الصواب : « إذا تفحصنا الآراء والأحكام النقدية التي تشيع بين أوساط قراء الشعر والمعنيين به فى المجتمع العربى ، نلاحظ أنهم يهتمون بالموضوع أو بالمضمون أولاً ، وأن اهتمامهم بالنواحى الفنية – الجمالية ، يأتى فى درجة ثانية ، وبعضهم قد يهملها كلياً » (١) . إلا أن المضمون الذى تشير إليه مقاربتى للشعر هو الوجود المخلوق خلقاً فكرياً. وأنظر إلى الوجود المخلوق فكرياً ليس لأنه وجود فكري فحسب وإنما أنظر نظرة فكرية إلى الوجود بوصفه مصاغاً صياغة شعرية تجعله شيئاً فى ذاته ، لذا أنظر نظرة فكرية لا تهتم بالموضوع بقدر ما ترى أن الشعر يصنع الموضوع صناعة خلاقة بدعية ، وأعتقد اعتقاداً فكرياً محضاً – أو يكاد – أنه لا فكر بدون ترابط الفكر واللافكر ، أى بدون اتساق أو عدم اتساق الفكر وجمال الشعر ، وبعبارة أخرى ، فوحدة التصور والنواحى الفنية – الجمالية هى الوحدة التى تبحث عنها مقاربتى الفلسفية للشعر .

وقد يعترض البعض قائلاً إن الجمال الفنى يتأسس على هذا النحو على فعل خاص شديد الخصوصية من أفعال الفكر هو فعل يؤسس للإمكانية فى الروح ، وقد تحيل المقاربة الفلسفية الناحية الفنية والجمالية إلى فعل ثانٍ من أفعال الفكر.

على كل حال أرى أن الوعى فى شعر محمد عفيفى مطر ممكن الوجود لأن فى مقدوره أن يجعل الأنا الشعرية تفكر أولاً فى نفسها وتصف نفسها متماهية مع ذاتها وتتكسر فى نفسها رغماً عن جميع أفعال الفكر ، لذا كان ديوان محمد عفيفى مطر يحمل عنوان « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » . الأنا الشعرة واحدة رغماً عن انتثار أعضاء برلمان الفكر . وهوية المضمون فى شعرية هو المساواة التامة بين أو أ : أ هو أ ، أقصد أن طغيان الهوية متسق مع شعر الموت وفكره ، حيث لا جديد مع مبدأ الهوية :

« أكلم الموتى وأسمع ما تزمجر به العظام

وأشد فيهم ما عقدت من العري » (٢) .

ورغماً عن الهوية فإن الأنا الشاعرة تحفر مسافة بينها وبين نفسها عبر «جسد العالم» وشقوقه ، فتستطيع أن تتأمل نفسها لموضوع نفسها :

«أذيب اعضائى بصمت جلالها المكتوب ،

أقرأ ما تجلى من دمى فى سرها المرواغ بين

علوه فى المد أنساناً وفيضاً من سلالات أنا

بدء البداية فى أبوتها ،

وبين الوعد بالميقات فى أمشاج ما فى الأرض » (٣) .

وقد كان هذا الوعي ممكنا لأن الوعى الشعرى نفسه يتماهى مع نفسه رغماً عن اللاأنا . تضع الأنا « الأعضاء المنتثرة » . ووضع «الأعضاء المنتثرة» انما هو نفى الأنا لنفسها على طريق «الأكفان والعظم الرميم » . وإذا كان هناك مضمون حسى فإن ذلك يرجع إلى بنية الأنا الشاعرة التي هى شرط « ظهور الإمبيرقى « الجو العالم » و«جو الحلم» . وتتكون بنية الأنا من المبدأ الأول ألا وهو مبدأ الهوية غير المتحولة .

« فعرفت أنى على المعراج أتمشى فى مقصورة

اليقين الأوحد » (٤) .

وأما المبدأ الثاني فيقوم على نفى الأنا لنفسها فى ألا أنا . كما سبق أن أقام «الإشراقيون الهرامسة » « على الجدل النورى » تضع الأنا اللا أنا وتعطى معنى لشى مغاير تمام المغايرة للأنا ، وهو فعل خاص مقرون بالفعل الأول اقتراناً شكلياً ، لكن الفعلين – وضع الأنا ونفى الأنا – أصليان .

ويعيد الشاعر دمج الجمال فى الفكر فى لغة معادة «لغة للتذكر» . لذا فإن فعل الدمج ليس جديداً تمام الجدية :

«يا ابن معلقة الشعراء ويا ابن الحواميم » (٥) .

والأدق أن نقول إن لغته مزيج من الثابت ، من لغة النبوة ، ومن المتحول لمبدع الخلاق ، من لغة الصعاليك ، بل هى لغة حائرة بين النبوة والصعاليك ، فالجمال حائر والفكر حائر أيضاً .

وعلى كل حال يعيد الشاعر دمج العالم الأرضى فى الفكر ، لكنه يدفع ضريبة الانتشار المطلق للدمج ، وهناك اختلاف بين الدمج وبين نفى الفكر لثنائية الجسد والروح ، وهو نفى أو تعارض أصلى يحوى اللاتطابق الأولى بين الفلسفة والأرض عند مطر :

«كنا متقابلين الخيمة والعراء .. وبيننا سهيل

ومتقابلين تقابل النيرين وبيننا القراءات السبع

وحجر الفلاسفة » (٦) .

يُبقى مطر فى « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت» على فلسفة للوجد ويصف الوجود وصفاً أرضياً وتقوم فلسفة هذا الديوان وربما فى دواوينه الأخرى على الهوة السحيقة الأصلية والنهائية فى الفكر بين الفكر والوجود ، بين فكر الوجود وبين وجود الفكر ، ولا يستطيع الشاعر أن يفكر « بحجر الفلاسفة » أنفسهم وليس فى مقدوره كذلك أن يفكر فى تماثل الأرض واختلافها فى فعل واحد . صحيح أن الأرض تمتلك « قدرة غير نهائية» والمعنى ينفى المباشرة ويؤكد التوسط بين «القراءات السبع » وبين « حجر الفلاسفة » . الأرض عنده مبنية وهى لا تستطيع أن تكون حية إلا إذا قامت بالنفى ، لكنها ميتة موتاً متماهياً مع نفسه يخلو من الاختلاف مع نفسها . الأرض تفصل بين الاختلاف وبين الهوية لصالح الهوية الميتة :

« وبدأ الشاعر يزجر الطير ويتلو صرخة المطر

يتقلب فى الآفاق ويسبح فى الأرض

ونسر الفضاء الشاسع يهم بالطيران فى غموض الزرقة وكثافة الليل المثقب بالمصابيح » (٧) .

فى بداياته الأولى ينقسم الفكر فى نفسه . هذا هو المضمون الأولى للتفكير الفلسفى . لكن الانقسام بين « القراءات السبع » وبين «حجر الفلاسفة» على المدى الطويل لا ينتج لا فلسفة ولا جمالا . الأصلان الأوليان للمعرفة هما الجمال والفهم . ولم يتحقق الانقسام فى السياسة ، وإنما بان فى الروح الوعظية التعليمية الأخلاقية . ويظل هناك هوة سحيقة أزلية بين « حجر الفلاسفة » وبين «جو العلم » . وتظل العودة بالفلسفة إلى النزول إلى الأرض من طريق الأنا الشاعرة المنتشرة . ويعود الشعر إلى حكمة العالم وأما المثال الأرضى أو الإلزام الجوي فيظلان عاجزين عن ربط العقل بالجمال .

والعقل بالعالم ، يختلف فى المضمون عن أسلوب ومنهج الفيلسوف ، يختلف أسلوب العالم والوجود الكلى ، الملموس ، المتوحد ، الحياتى ، عن منهج الفيلسوف .

ولا تدرك الفلسفة نفسها ولا تعبر عن حياة العالم نفسه . كما أن أسلوب الفلسفة ليس مستقبلياً ، لذا فهي لا تتقدم الأشياء ولا تسيطر عليها ، بل تتراجع الفلسفة إلى الخلف وتنكسر فى ذاتها بحثاً عن الأصول والجذور ، لا تتذكر لأنها «علم النسيان» .

عند الفلاسفة حجر ، لذا فهم لا يتكلمون عن العالم أو الحياة ، وخطاب الفيلسوف حول الحياة ليس الحياة ولو كان « ماء المعرفة » . فالفلسفة تريد أن ترتد إلى الوراء ، إلى مبادئ الحياة والوعى ، وهذه المبادئ هى لحظات تجعل الحياة والوعى ممكنين . لكنها هى نفسها ليست واقعية ، إنها مثالية . والبناء المثالى للمبادئ وحده هو الذى يوجد الوعي والحياة ، ولا يبدأ الوعي ولا يدرك نفسه إلا حين يكتمل البناء الفلسفى . حيث أن الفلسفة تدرك تكوينياً قبل الوعي موضوعات الوعى . والفلسفة وجهة نظر تصير إلى الحياة وتدرك الحياة إدراكاً تكوينياً ، كلياً ، معطى ، ولا يعنى كون الفلسفة وجهة نظر أنها علم ذاتي وإنما يعني أن الفيلسوف ينظر إلى التكوين المتعالى للوعي ، إلى الخلق الجسدى

للوعي والعالم . الجسد هو التكوين المتعالى للوعى . لذا فهي أيّ الفلسفة نشاط الوجود أو المنهج الذى يعارض محنة الوجود والحياة الواعية بذاتها وتؤسس الحياة والواقع تأسيساً كلياً وشاملاً .. لذلك ليست الفلسفة العالم . بل يصنع العالم بنفسه العالم الفلسفى .

والأمر الأكيد أن محمد عفيفى مطر واحد من الشعراء المصريين والعرب المعاصرين القلائل الذين يمتازون عن غيرهم من الشعراء بميزة الثقافة . محمد عفيفى مطر مثقف ثقافة شعرية وغير شعرية لكن ثقافته الفلسفية قبل السقراطية تعلوها الثقافة الشعرية القديمة والحديثة على السواء و أقصد أنه شاعر مثقف بمعنى أعمق من ذلك . أقصد أنه مثقف بمعنى أنه استطاع أن يغترب عن نفسه فجعل الأنا الشاعرة أجنبية عن الأنا الشاعرة بنفسها ولنفسها من خلال تخارج واحدية «القراءات السبع» إلى « ملامح من الوجة الأنباد وقليسى » .لأن الأنا الشاعرة لم تستكن إلى « القراءات السبع » الهادئة ، لكنها تصنع نفسها حين تغاير نفسها وتترك الآخر يغيرها بداخلها :

«يغترب الحق منزلقاً على حبال النفى » . فى ثقافة محمد عفيفى مطر هي انفتاح «القراءات السبع» على « ملامح من الوجه الأنباد قليسى » . لأن الثقافة فى معناها العميق لقاء وتبادل ومحنة . ولا يستطيع الآخر أن يفكر فى الأنا إلا فى حالات نادرة للغاية . لذا تترك الأنا الغير يصنع صناعته بداخلها . فتنفعل الأنا انفعالاً يحمل السلب . لكن بسبب السلب يتوحد الآخر والأنا ، « ملامح من الوجه الأنباد وقليسى» وواحدية «القراءات السبع» . لكنها وحدة فى الأنا أو « غابة الضمير » . ولأنها غابة تبعثر الأنا نفسها والآخر فى فوضى بلا حدود . لذا ليست هناك فى نهاية التحليل من وحدة ذاتية بين الأنا والغير رغماً عن طغيان الأنا . تظل هناك البعثرة بين الأنا والغير :

« أضداد فى اللغة أم لغة فى الأضداد ! » (٨) .

وليس هناك تركيب حقيقى عند محمد عفيفى مطر . فهو يأخذ « من الوجه الأنباد وقليسى » بعضاً من الشعر ويأخذ من «القراءات السبع» بعضاً من الاعتقاد المغاير تمام المغايرة . وأما التركيب الحقيقى فيعنى التوحيد بين المتعارضات بنفيها . لكن إحدى المتعارضات وهى «القراءات السبع » تلعب دوراً حقيقياً فيعود التركيب عند الشاعر إلى طريق مسدود . وفلسفة الشاعر هى بعثرة الأنا والآخر فى ظلام الأنا .

وسبق أن قلت إن الثقافة عملية تجمع ذاتي أو اغتراب قوى تجد الأنا نفسها أجنبية عن نفسها ومتفقة أيضا مع نفسها . وأما عند محمد عفيفى مطر فالثقافة اغتراب ، لكن دون اتفاق أو توحيد لاحق . وسبب ذلك حدود البعد الفلسفى فى شعره . لأن الثقافة لكى تحقق أهدافها فى حاجة إلى الفلسفة التي هى نقد للثقافة دون أن تكون واحدة من تجليات الثقافة .

والثقافة نفى الحياة الطبيعية . وتدُخل الثقافة عنصر الوساطة والمسافة والتمزق :

«تنحل فى دمى روابط الأشياء

وترقص العناصر المفككة

تنقلب الفروع فى الجذور » (٩) .

والثقافة هى اللحظة الأولى فى النفى . لذا يظل النفى الثقافى مطبوعاً بالطابع الطبيعى ولا يحفظ ما نفاه . إلا أن قدرة الثقافة تظل فى حفر المسافة الحياتية بينها وبين نفسها . لا تبقى ملكة الفهم على ما تنفيه وإنما تعارض الطبيعة بمحددات موجودة تفهمها وتثبتها لنفسها . وتفصل الثقافة العنصر المخلوط فى الطبيعة وملكة الفهم حيث تفصل الثقافة بين محددات توجدها بنفسها . وتميز أداة الفهم فى الخليط الطبيعى من الاختلافات الفنية عنصراً متماهياً مع نفسه توجده بلغة النبوة . والنبي الذى هو الأنا الشاعرة لا يبدع إلا الكونى : الجسد ،

العالم ، الموت ، الأرض ، الكلام ، البدء ، الدهر .. والعنصر المهم هو أن الأنا الشاعرة لا تستطيع أن لا تقول الكوني رغماً عن الانقسام بين اللغة النبوية و«ملامح من الوجه الأنباد وقليسى ». والفهم هو الأداة او القوة التي تفصل بلغة النبوة بين الهوية وبين الإختلاف . والفهم أو الثقافة نفى يكرس الأرض نفسها ويرتفع إلى أقصى درجات الفهم أو الثقافة . وبيان الهوية النبوية هو ايضا بيان للكوني . لكن الهوية والكون ليسا واقعتين ، وانما هما شكلان ، ومحتوى الحس نفسه هو الذرات الروحية أو الكلمات . ويثبت الفهم ويجمد الدلالات المخلوطة فى « عروق الأرض » . وأحد ملامح السلطة المعرفية فى شعر محمد عفيفى مطر ارتفا ع الانقسام وانخفاض التوحيد أو زيادة التعارض وانحطاط التشابه . إذ أن تركيبات الفهم نسبية ، مشروطة ، غير كلية . ويبقى الاختلاف على ما هو عليه ويلايخرج من القيود . ينطلق الفهم من الاختلاف ويسجن نفسه فيه . إنه بيان الهوية الذى يكرس الاختلاف . لذلك يجعل الفهم الهوية شكلية . لا تتجاوز الثقافة حدود الأرض :

« تضيق وتتسع الأرض ، هرولة

للأقاليم يمتلئ الحلم فيها بما يشتهى

مرة ملكوت .

وأخرى سديم يناوشه العصف » (١٠) .

يوجد الفهم وينثر الأعضاء فى آن واحد . لذا يؤكد الفهم اختلاف الاختلاف والهوية ، اختلاف «ملامح فى الوجه الأنباد وقليسى» والهوية النبوية . ومن هنا يتقدم الاختلاف على الهويات بما فى ذلك الهوية النبوية .

ودور الفلسفة المعقود فى شعر محمد عفيفى مطر هو معارضة هذا التقدم الخلافى على الهوية وإكماله على طريق الهوية .

وهكذا تؤكد الفلسفة مبدئية الواحد وتضعها فى خطابها لتقيم وحدة المعنى ، وتقول إن الكثير واحد وتدلل على تعدد المعاني بمعنى واحد . إنه حجر الفلاسفة أو عقلهم . الفهم وحده لا يبني تعدده ، والعقل هوالقوة القادرة على توحيد التعدد لا على أساس الوحدة وإنما على قاعدة التعدد نفسه ومحدداته ، أى على قاعدة الحرية . وتميز الحرية الهوية تميزاً ذاتياً وتعينها تعييناً ذاتياً - إنها سلطة التجميع الشامل للوجود . وهي سلطة لا يمنحها الإنسان النظرى لنفسه . وعقل محمد عفيفى مطر عقل أفكار لا عقل تصورات لأنه يقدم الاختلاف على الهوية ، وعلى كل حال المُنظرٌ محروم من سلطة الحرية حيث من الصعب تأكيد الحيرة فى غير سياق الخطاب العملى سواء أكان خطاباً سياساً أو شعرياً. ويبقى العقل الشعري عند مطر دون أن ينظم المعرفة بقدر ما يبعثرها . لذا تغيب الذات المفكرة عنده عن نفسها ولا تعرف نفسها ولو جزئياً كما يغيب عنها الآخرون بل جميع الآخرين .

وبسبب هذا الغياب يصير شعر مطر إلى الموت والضعف واللا إرادة رغماً عن قوة المعجميات اللغوية والشعرية . منطق شعره هو منطق الميت والصور المركبة .

ومن هنا التشاؤم المعرفى عند محمد عفيفى مطر . ليس عند الفلاسفة سوي الحجر كما يعبر . الحجر فى مقابل الحياة . العقل عاجز عن حل كل المشكلات ، فى كل شئ ، غير معقول عند العقل . فلقد اغلق الباب أمام كل شئ من حيث المبدأ . العقل والوجود يظلان منفصلين ، ومن هنا لا تظهر الأشياء بالكيفية نفسها فى الخبرة وفى العقل . ويتضمن التشاؤم المعرفى عند مطر أنطولوجيا غير عقلية يختلف فيها العقل عن الواقع اختلافاً جذرياً .

ولا يخترق التشاؤم المعرفى سوى حياة « السلالة » ، حيث تنتمي الحياة إلى «السلالة » :

«ليس ماء السلالات ، ليس

الدم المحض أعنى ، ولكننى تارك لدمى فسمة من فضاء ينهمر الدمع ما بك

كما شئت إن بكائى يجئ » (١١) .

والإنسان ليس فرداً فقط وإنما كل فعل فردى يكسر ، مجموع الحياة . الفرد هو الحياة كلها أو سلالة بني البشر فى مجموعهم . لذا يعود الآخرون من جديد إلى داخل هوية الأنا . لان الحياة نمو . وبكاء الأنا محصلة « ماء السلالات » . و«الدم المضئ» ليس محضاً أو خالصاً من هذه الناحية . وينبع «ماء السلالات» من أن الحياة لا تنسى أبداً . لأن النسيان لا يوجد فى« المجال العضوى . و«الجوع والقمر» جزء لا يتجزأ من نموالجسد على مر الجغرافيا . والجسد مفسر فى صورة قبل موضوعية وقبل واعية . وأما اخلاقية «السلالات» و«الدم » فهي امتدادا للأفق العضوى الأصلى ، لذا لا أجد لا عنصرية ولا طائفية ولا عرقية فى شعر محمد عفيفى مطر ، كما لا أجدها عند من سبقوه فى هذا المضمار من أمثال أدونيس . وإنما «السلالة» هى «خيط التذكر» فى مجرى الحياة بل فى جسد العالم :

«الأرض روتنى وبللت الرمال السافيات بريق

عينى المحدقتين فى الشمس التذكرة» (١٢) .

وارتباط التذكر بالشمس فى جوهره يدل على أن الأنا هى محصلة السلالات من حيث «تذكرها» لأعضاء جسد العالم .

هوامش الفصل السابع

(١) أدونيس ، كلام البدايات ، دار الآداب ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص ٥ .

(٢) محمد عفيفى مطر ، أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت ، دار الشئون الثقافة العامة «آفاق عربية» ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٣٦ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٨) المرجع السابق ، ص ص ٧٦ وص ٨٠ .

(٩) المرجع السابق ، ص .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٨٣ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٥٩ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ١٦ .

الفصل الثامن

متى يخرج
النهار فى الليل ؟

من بين المقولات الصائبة التي نحتها جبر إبراهيم جبرا فى مختلف دراساته النقدية ، والتى لاتزال تتحدى الزمن ، هى أننا نعيش عصر الحرية ، وبعبارة أخرى إننا نعيش عصر المعادلة الصعبة : الحرية أو الطوفان . فالسبب الحاسم فى زوال عديد من التجارب الوطنية والقومية واليسارية فى القرن العشرين هو الغياب الأصلى للحرية ، كوسيلة وليس فقط كفاية جميلة لكن عسيرة المنال .

وقد كتب جبرا في كتابه « الحرية والطوفان » (١٩٧٩) يقول إنه « لم يلهج عصر بالحرية مثل هذا العصر : يمينا ويساراً وفى المركز . وفي غمرة البرامج النظرية التى تتشدق بها كل فئة استشرى فساد في السلطة المطلقة والثروة المشبوهة والرياء المركب ، لايستطيع أن يغفل عنه كاتب القصة . وفى أثناء هذا وقع الفرد بين الأرجل ليجرجر من هنا وهناك ، وغرت كيانه وتفكيره لا أجهزة الحكم فى كل بلد فحسب ، بل الوسائل الجماعية الطاحنة للذهن : من إذاعات ، وجرائد ، وأفلام . والشجاع من يحاول أن يقيمه على قدميه إزاء السيل الطاغي ويعيد إليه كرامته ».

لكن الإطار المرجعي لجبرا في صياغته لمقولة عصر الحرية والطوفان هو الفكر الوجودي والأدب . وبالطبع ماتت الوجودية الآن علي نحو من الأنحاء وأصبح الإطار الفكرى لتصوير الحرية الغائبة فى مجموع التجارب الثورية في القرن العشرين هو أعمال بعض من علماء الفيزياء المفكرين الذين أعطوا إلى الزمان اتجاها مغايراً لاتجاه الزمان الوجودى السابق . وهو الاتجاه الذي أطلق عليه عالم الفلك والفيلسوف البريطانى أدبنجتون صفة « سهم الزمان » أىّ السهم الذي يفرق تفريقا مطلقا بين المستقبل وبين الماضي .

وأصبحت فكرة النظام كحال اتزان نتيجة من نتائج اللانظام المسبق . والصيرورة أو السيرورة التى تصورنا فى الماضي أنها تدهور الطاقة وبالتالى صيرورة الموت الحرارى للكون ، أصبحت صيرورة تبنى ، صيرورة دينامية تخلق الجديد . ولم تعد ظاهرة عدم قابلية الإعادة مقصورة على التاريخ وعلم الأحياء .

فقد كان فى خصائص التاريخ الخاصة أنه يتكون من وقائع حدثت مرة واحدة وإلي الأبد بينما يتكون العالم من حقائق قابلة دائما للإعادة ، لأن تعود مرة ثانية وثالثة ورابعة ... وهكذا جرت العادة أن يعارض التكرار العلمى الاتجاه التاريخى غير القابل لأن يعيد نفسه .

إلا أن الرؤية الأساسية الجديدة فى العالم للفيزياء اتجهت نحو اعادة تطوير فيزياء اليقينيات حيث كان الماضى والمستقبل يلعبان دوراً مماثلاً ، وهى الفيزياء اليقينية التى بدت أنها نابعة من قوانين نيوتن . وتحيل قوانين نيوتن إلى تصور لاهوتى للطبيعة . فبالنسبة له حسبما يتصوره الإنسان لا يوجد اختلاف جوهرى بين المستقبل وبين الماضي . ومن هنا القيمة التى تتمتع بها مقولة التماثل . لاتوجد فى العلوم الطبيعية التقليدية رؤية تقوم على عقل زمنى ، ولايوجد إذن مكان للصيرورة أو الحركة أو التاريخ .

وقد ظلت هذه رؤية ألبرت أينشتاين حيث كتب يقول لصديقة ميشيل بيسو : إنه بالنسبة له ولأمثالة من علماء الفيزياء يبدو الفصل أو التفريق بين الماضى والحاضر والمستقبل تفريقاً وهمياً .

وحينما أراد بعض علماء الفيزياء أن يخرجوا على هذا التصور وضعوا أنفسهم خارج الإطار التقليدى لفكر علماء الفيزياء . وظل منطق الاكتشاف العلمى والفكرى الجديد مقبولا عند علماء الفيزياء التقليديين قبولا يحويه الشك البديهى . وراح بعضهم يفسر المنطق الجديد باعتباره احتمالا لا يرقى إلى رتبة القانون أو المنطق . إلا أن اعتبار سهم الزمان احتمالا لا يأخذ فى عين الإعتبار أن الزمن الواقعى خالق .

إذن سبح بعض من علماء الفيزياء المجددين عكس الرياح القادمة من جاليليو ونيوتن وأينشتاين والتى كانت تحمل معها اليقينيات ونفى الزمن .

وأما المياه التى يسبح فيها علماء الفيزياء المجددون فهى مياه التطور التى نبعت من محيط علم الاجتماع وظلت تجرى مع داروين والمبدأ الثانى للديناميكا

الحرارية على وجه الخصوص . ومن المعروف أن درجة حرارة نظام ما (أى درجة حرارة مجموعة من الجسيمات) يمكن أن تقول عنها إنها الخاصية التى يمكن بواسطتها الحكم على هذا النظام من حيث كونه فى حالة اتزان حرارى مع الوسط المحيط أو فى حالة عدم اتزان حرارى معه . فعندما يوجد عدد من الأنظمة فى حاله اتزان حرارى يمكن التعبير عن هذا الخاصية بالقول بأن لها درجةالحرارة نفسها وهذا يعنى أنه إذا كان النظام (أ) وحدة دون النظام (ب) ولا (ج) فهو يتطور تلقائيا نحو حاله اتزان حرارى الذى لا يعنى بالضرورة السكون الداخلى . وهذه الحالة من الاتزان تسمى الإنتروبيا . والكشف الفيزيائى الجديد يقوم على تعميم حالة الاتزان الحرارى الثانى ، بمعنى الكشف عن نظام أو عدة أنظمة من الجزيئات أو الذرات التى تتركب منها المادة وتتمتع بالخواص التالية : لا تهتز الجزيئات حول مواضع اتزانها الأصلية بحيث يختفى التردد المعين وسعة الاهتزاز المعينة . وبهذا لا يكون للجزيئات « اهتزاز» قد يؤدى إلى البحث عن طاقة وطاقة حركة .

ومشروع العلماء الجدد هو بيان أن الفيزياء لا تتحدث عن الزمن لأنها لا تعنى بالحالات الثابتة . وهم يريدون عبر إدخال الاهتزاز فى القوانين أن يقضوا على التقابل الحاد بين حالات الاتزان وبين حالات الاهتزاز وإقامة منطق جديد للاكتشاف العلمى على أساس قوانين الفوضى .. وكيف تكون القوانين حينما تقنن الفوضى ؟ تقود بفكرة الفوضى إلى إعادة التفكير فى تصور القانون وحيلته الجديدة الإرتباط بالاحتمال وبعدم قابلية العادة .

وقد أعاد البعض التقليد على اساس نظم غير تكاملية اكتشفها عالم الرياضيات الفرنسى هنرى بوانكاريه والتى تحطم السير المحدد أو المعين مسبقاً ، وأصبح من الممكن من الأن فصاعداً بيان الخروج على الميكانيكا التقليدية وميكانيكا الكوانتم فى كل حالة على حدة.

وقد دخل التعقيد المعجم الاصطلاحى العلمى النظرى من باب النظم الفيزيائية والكميائية فغير ملامح علوم الطبيعة والمجتمع وفرض ضرورة كشف مصطلحات جديدة أخرى . مصطلحات وليس مجرد مفردات وصفية .

ونحن لا يمكن أن نفهم النظريات إلا من حيث حدودها كما لا توجد نظريات أزلية صالحة لكل زمان . لأن المعرفة هى صلة يقيمها العالم أو المفكرون فى مجموعة من التصورات الصالحة فى بعض الظروف وفى أنواع النمذجة . وباختصار كان من الممكن أن يحل نيوتين أو أينشتاين مشكلة الزمان التى تؤرق الآن علماء الفيزياء ولم يحلها المفكرون الفلاسفة لأنها مشكله الوجود نفسه أو طبيعة الوجود نفسه . وقد بقى الفلاسفة المحدثون سجناء نيوتين وسجناء الحتمية . من هنا كان تصورهم ثنائياً ، حرية الانسان من ناحية وحتمية المادة من ناحية أخرى . إلا أن عصرنا عاد لا يحتمل العلاقة بين الحرية وبين الحتمية الذى كان لا يزال عالقاً بذهن جان بول سارتر الذى استهل باسمه جبرا إبراهيم جبرابحثه عن الحرية والطوفان . إننا نريد عالما موحداً نستطيع أن نعيد فيه كشف أنفسنا ، أوجانباً من جوانبنا المجهولة . أما الوجودية فقد كانت تريد ذاتاً موحدة بذاتها دون العالم . كان الانسان الوجودى إنساناً قلقاً لا يفعل . وهو الشق الذى يراه جبرا الشق الأهم فى ضرورة الفعل الوجودى . إنه الإنسان الفردى ، الشخص ، الداخلى الذى ينتهى بقلقه إلى فعل عنيف معلق أو مؤجل إلى أجل غير مسمى . هو منفعل فى معظم الحلات وفاعل فى حالات نادرة .

أما الآن فقد أصبحت الحرية الإنسانية موضوعة فى اعتبار المفكرين فى العلوم الاجتماعية والتجارب الإنسانية الذين أصبحوا يخضعون اليقينيات ويؤكدون أهمية الممكن أو اهمية الموضوعية للحرية صائغة القوانين الجديدة ، بحيث لم تفقد ذاتيتها وكسبت موضوعيتها الغائبة . وبسبب عنايته الكبيرة بخصوصية الآداب ساهم جبرا إبراهيم جبرا فى دفع هذا التصور الجديد إلى الأمام . وكان مبرر حرية الأديب عند طغيان النقد السياسى للعمل الأدبى والفنى. فقبل ربع قرن على وجه التقريب اجتاحت الأدباء العرب فكرة الالتزام التى نظرها جان بول سارتر . لم يكن يعنى على الاطلاق فى الالتزام أن يكون على الأديب أن يشير بالضرورة إلى مواضيع الساعة الساخنة وإنما كان يقصد

الالتزام بمعنى مختلف تمام الاختلاف يبتعد كلياً عن التصور الماركسى لتغيير العالم ، لأن الغرض الجوهرى من فلسفة سارتر الوجودية هو تغيير الفرد دون العالم إلا أن الأدباء العرب ومن بينهم جبرا قرءوه قراءة اجتماعية وترجموا المقوله بلغة فرضت على الأديب العربى أن يشير إلى مواضيع العرب الخطيرة ولا سيما تحرير فلسطين .

على كل حال ، جبرا على حق فى رفض الرؤية السياسية المسبقة للعمل الفنى أو الأدبى . ومن هنا فهو يرفض الجزء الأكبر من النقد الأدبى العربى الحديث كيف قرأ النقد العربى المعاصر الأدب المعاصر والحديث والقديم ؟

يبدو لى أن هذا النقد حجب الأدب ، بعامة أكثر مما أضاءه . وذلك لأسباب جوهرها أن هذا النقد لم يستند إلى العمل ذاتة ، من حيث إنه بنية لغوية وجمالية، وانما استند إلى موضوعاتة ، ووجهته أفكارمسبقة سياسية على الاخص فى منظور ارتباط حزبى ، حتى إنه قرأ الفترات الادبية اللاحقة فى ضوء قراءة السياسية السابقة . وحين كان هذا المنظور يخفى أو يغيب كانت القراءة النقدية تقتصر على توضيح الاحداث التى يتناولها العمل الادبى أو الفنى وفى هذا اطار كتب جبرا يقول :« والقصاص العربى لم يحذق صنعته حتى الأن لأنه أغفل الشكل أو لم يتقن بعد صياغته ، كل شيئ فى حياتنا يكاد يكون مادة ملائمة » (الحرية والطوفان ص ٢٤) . إلا أن الشكل هو الذى يفرق القصة أو الرواية أو القصيدة ، آخر المطاف ، عن التقرير السياسى أو الخطاب التاريخى. وفى سياق ابتذال ترابط الشكل والمضمون مات الشكل ضحية المضمون .

فهل يظهر من أعمال جبرا إبراهيم جبرا هدم العناية الخاصة بالشكل دون المضمون ؟

من المعروف أن النقد النظرى (المضمون) يحتل مجالا مهماً فى مجموع أعمال جبرا حتى الفنية وقد ارتبط على سبيل المثال بالمقدمة التى صدر بها ديوانه « تموز فى المدينة » (١٩٥٩) حيث كتب يقول : « إن إدخال نغمة جديدة

على فن قديم يعتمد على موسيقى تقليدية ،أو يحتاج إلى جراه كثيرة» بله القدر والبراعة . وأنا قد لا أملك الأخيرتين ، ولكنى مندفع فى سبيلى مهما اعترض علية الناس ففى قصائدى هذه أعنى بالتفاعلية ولا أعنى بعض الأبيات موزون وبعضها غير موزون وقد تتلافق أبيات موزونة ، ولكن لكل منها ، فى القصيدة الواحدة وزن مغاير للاخر والقوافى أستخدمها أو أغفلها حسبما أرتئى . وماذلك إلا لأننى إذ « أوثق » الفكرة أو الصورة أرفض رفضاً قاطعاً أى لحن (أو « بحر») رتيب فإذا قرئت كل من هذة القصائد قراءه جهرية مع فهم لبنائها الداخلى الصعد الذروى بانت موسيقاى الجديدة مع بيان الصورة نفسها وتتضح هذة الطريقة لكل من يعرف الموسيقى الأوركسترية ففى كل قصيدة « آلات » عديدة متباينة ، و« مواضيع » مترابطة تتلاعب وتنمو نحو غايتها . والقصائد الطويلة مبنية على قاعدة سيمفونية ويعيبه البعض - كالعادة - ولكن لاريب عندى أن الشعر منطلق نحو هذا الشكل فى المستقبل (ديوان تموز فى المدينة ص٧-٨)

وإلى جانب هذه المقدمة هناك قصيدة عن الشعر نظمها الشاعر فى ديوانه . تقول قصيدة « قدحاً ملأت بألفاظى » (من أى شاعر إلى أى قارئ :

« قدحاً ملأت بألفاظ »

قطرتها خمرتها عتقتها ،

وسلبتها فائضة فى أفواه عشقتها لتنطق

فقالت الحب وأطيب العبث

حتى الشبق جاء نطقا

من حنجرات من الفضة ، من الذهب

قد ندنى الألفاظ فيها ، تزغرد

زغاريد الأعراس فى قرانا ...

قدحاً ملأت بألفاظى

قطرتها ، خمرتها عتقتها

وسكبتها فائضة فى أفواه عشقتها لتنطق

فقالت الحقد وأمر العبث

حتى طعنة السكين أنت نطقا

من حنجرات من النحاس ، من الرصاص

تقرقع الألفاظ فيها تتناح

تنابح البغايا فى مواخير المدينة

هذه خمرنا ألفاظنا المقطرة

للمشاعر فى حشانا

للحس فى دمانا ، للرعب فى رؤانا ،

نصبها ،

لعشاقنا ومبغضينا ،

فتطلق منهم كالحميا ، القلب واللسانا ،

ولشغل الناس ، ولو ليلة

بحشانا ودمانا ورؤانا ...»

(تموز فى المدينة ص ١١ - ١٢)

وشعر جبرا يحتل موقعاً غريباً فى الشعر العربى الحديث . لأنه لم يجمع بل أشار إلى ضرورة الجمع بين النثر والنظم فى داخل القصيدة الواحدة بصرف النظر عن المسيقى الخاصة بالشعر المنثور وقد تخيل هذا التآلف بين المنثور والمنظوم أحيانا إلا أنه اشار إلى بعد المحاوله الفريدة للمزاوجة بين الشعر الحديث والشعرية الوروثة ، أو التوفيق بين النقل والعقل فينا وذلك دون حل أزمة الشاعر المحدث - القديم على السواء .

يبدأ ديوان « تموز فى المدينة » بالتعريف . وذلك أمر غير طبيعى . فتعريف الشئ هو الخطوة المنطقية الأخيرة لتحديد ماهية الشعر التى قد تتجلى وقد لا

تبين . وتعريف الشعر عند جبرا إبراهيم يتم من خلال التركيز على الشكل الظاهرى للشعر أو على أول ما يبديه المتلقى من الموسيقى القديمة للكلمات . وفى هذه الدائرة يتم تعريف الشعر على أنه أنغام :

ألعينيك أغنى ؟ أجل ،
ولعشاق الدنى اجتمعوا
فى محجريك وفى
محجريك الأغانى
لودياني
فى فلسطين وشطآنها
ألست أنا قاطف الزيتون
وفى وادى الجمل
صائد الأسماك فى يافا
حادى الإبل الطاعنات
فى متاهات النقب ؟
من محاجر القدس اقتلعت
حجارتى
لأنحت منها طوطمى -
أجدل لعينيك ياوجه بلادى
لعينيك يا وجه بلادى
لعينيك أبكى وأغنى »

وأهم مافى هذا التعريف أن يحدد الشعر على اساس اللحن الحزين للكلمات . صحيح أن التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أن الموسيقى متضمنة فيه والتعريف - فضلا عن ذلك - يهتم أساساً بالجانب فى الشعر ، من حيث مصدرة (فلسطين) أو تأثيره (غصن الزيتون رمز السلام) ، ويهتم بالشعر فى

ذاته با عتباره بنية إيقاعية غير منتظمة مبنية على أُساس من العشق . وذلك أساس التميز فى الشعر هو الاهتزاز الموسيقى المتميز للشكل .

والاهتزاز الشكلى مربوط باهتزاز النظم البلاغى عند جبرا فقد أصبح الشاعر « بروميثيوسيا طليقا » : « وأنا أتغنى ببروميثيوس »

يستوحى جبرا بروميثيوس أحد التيتانيين وهم فصيلة من العمالقة سكنوا الأرض قبل خلق الانسان حسب الرواية الأسطورية قبل الإسلامية ، وقبل التوحيدية الوثنية اليونانية القديمة . واستخدام الأسطورة أسلوب من الأساليب الشكلية المعروفة لكنها فى حال برومثيوس طليقاً ليست شكلاً فقط . فقد أثارت مشكلة خلق العالم بطبيعتها أقوى ضروب الاهتمام عند الشاعر عموماً والشاعر الحديث خصوصاً ، فهو صاحب النزعة الإنسانية الأساسية . فالانسان الطليق أو « برومثيوس طليقاً » يكاد يكون العنوان الأعم أو الجوهر الأشمل للشعر العربى الحديث . تقول الرواية غير المؤكدة لسيرة برومثيوس الاسطورية إنة قبل أن تخلق الارض والبحر والسماء كانت جميع الأشياء تتمتع بهيئة واحدة موحدة أطلق عليها صفة الفوضى أوالكتلة المشوشة التى لا شكل لها والتى لا تزيد على أن تكون ثقلا خامداً لكنها تحوى بذور الأشياء كلها . وكانت الأرض والبحر والهواء مختلطة جميعها بعضها ببعض . وأخيرا تدخل الله والطبيعة وقضيا بفصل الأرض عن البحر والسماء عن كليهما وإذا كان القيم النارى منها أخفها جميعاً فقد انبثق مرتفعاً ، مكوناً السموات ، وتلاة الهواء من حيث الوزن والمكان وإذاكانت الأرض أثقل منة فقد غاصت متدلية وانحدار الماء مستقراً فى أكثر الأمكنة انخفاضا حيث جعل حدوداً بينه وبين اليابس من الارض .

وهنا انبرى أحد الآلهة مجهول الهوية لتنظيم الأرض وتهيئتها فحدد للأنهار والخلجان وأماكنها ، ورفع الجبال أومهد الوديان ووزع الغابات والينابيع والحقول الخصبة والأراضى المنبسطة المتحجرة ، عندما صفا الهواء أخذت النجوم فى الظهور واحتلت الاسماك أعماق البحر والطيور الفضاء أما الحيوانات ذوات الأربع فقد انتشرت فوق سطح الأرض .

ولكن ظهرت الحاجة إلى حيوان فتم صنع الإنسان فأخذ برومثيوس وإلى شقيقه ابيمثيوس مهمة صنع الإنسان . صعد برومثيوس بمعاونة منيرفا إلى السماء وقد شغلة من عجلة الشمس الحربية وأحضر النار للإنسان فأصبح الإنسان بهذة العطية أكبر من جميع الحيوانات . فقد استطاع أن يصنع أسلحة يخضعهم بها لسلطته وآلات يزرع بها الإرض ويدفى بها مسكنه وبهذا تحرر نسبياً من تاثير المناخ وأخيرا استخدم الفنون وسك النقود للتعامل والتجارة .

وقد ظل التاريخ وليس فقط الأسطورة يحاول أن يسرق النار من بروميثيوس وأخذ شكلا محبباً إلى نفس الشعراء المحدثين فهو يرمز إلى مازلنا نسعى إليه وهو ترسيخ النزعة الإنسانية فى نفس الانسان – سارق النار من السماء وصائغ العمران البشرى .فقد يكون برومثيوس واحداً من آلهة العصر القديمة ولعله يكون خرافة إلا أنا فى حاجة دائمة إلى أسطورة إنسانية تعينه على الحياة والتقدم . بل يحتاج التاريخ العربى أكثر من غيره إلى تحويل أسطورة الإنسان إلى تاريخ انسانى . وليست مصادفة أن نجد شاعراً يرفع راية النزعة الإنسانية العربيه فقد تميز الشعراء العرب دون غيرهم من المثقفين العرب منذ الماجن الأكبر أبونواس بالعناية بالقيم الإنسانية الخالصة ، بالعناية .. بالحرية

إلا أن جبرا إبراهيم رحل عنا قبل أن يخرج نهار الحرية بعد ليل الطويل وعلى كل حال لم يكن جبرا ماضياً ولم يصبح ماضياً وإنما كان ومازل مستقبلا قد يضعح يوما ما الحرية بدل الطوفان وقد يعود إلى المدينة المفقودة بعد الذهاب والإياب فى عوالم الشتات .

الفصل التاسع

هكذا تكلم
أبواللو

أصبحت الذات القاصة أو الروائية أو الشعرية أو النقدية فى اعمال ادوار الخراط ذاتا فلسفية بالغريزة .

فما هى شروط هذا الحكم – القيمة ؟ لا أحكم هذا الحكم تعسفياً لانى مهتم بشكل خاص بالفلسفة ، وإنما لان المشكلة الجوهرية التى تمر بها الإنسانية الأن هى مشكلة شروط إعادة تأسيس الميتافيزيقا أم أزمة البحث عن السؤال الفلسفى الاساسى ؟

الاله عند إدوار الخراط كلمة لا يعبر عنها إلا حين يعلقها فى زمن محض ، فى لحظة محض ، فى زمن أزلى بلا زمنية ، ليس الإلة ماهية قائمة بذاتها ، وانما هو لحظة يفعل فيها الفعل فعله بدون فاعل . يدعو الخراط إلى إقامة أبجدية ثانية. توجه النحو بدون إرادة حرة . إن علم النحو الجديد الذى يدعو اليه الخراط هو العلم القائم على ترسيخ الجملة الفعلية مكان جمله خبرية اسمية إنه علم بلااسم جوهرى أو ركيزة جوهرية

وإذا كان الخراط يريد إن يضع لنفسه « آلهات جديدات » (حجارة بوبيللو ص ١٠٠) فالديانة المسيحية بطقوسها وشعائرها حاضرة حضوراً قوياً فى أعماله . لكن هذا الحضور ليس حضوراً بسيطاً بريئاً ، وانما يعيده الخراط إلى فضاء مواجهة الإنسان لمشكلة الوجود الأسمى مواجهة إنسانية بحتة ، ومن ثم بطولية و بمعنى من المعانى فالإنسان هو الكائن الوحيد الذى يستطيع أن ينقد الألهة ، وأن يدخلها هذا الفضاء .

يبدو الخراط خصوصاً فى « حجارة بوبيللو » وكأنه يؤكد صفات إلهية هى مسيحية مثلثة وجاهلية فى آن واحد . فالإله هو الأب والابن والعفريت أى أنه وضع العفريت مكان الروح . القدس لكنه حافظ على مبدأ التثليث . فالتثليث الجديد يتلاحم فيه جوهرياً الابن والعفريت . وأما الاب فيظهر ويختفى ، يظهر فى النور والظلمة على السواء ، فى الخير والشر ، دون تمييز . إنه إله مجهول الهوية . لأنة متراكب الدلالات الدينية والفرعونية والمسيحية واليونانية والرومانية والجاهلية والإسلامية!

إن الإله فى الأديان السماوية الكبرى الثلاثة يحوى بجوهره صفاته . أما إله الخراط فليس ثيئاً ، ليس جوهراً أو قوة . بل إنه ليس طاقة وانما حالة من حالات الإرادة الجسدانية ، حالة من حالات الرغبة الشهوانية . لحظة من لحظات الارادة الشبقية التى تتعلق بها الارادة ، وهى فى ذروة النشوة . وخير تشبية لذلك هى ساعة الظهر ، الساعة المعلقة فى سمك اللحظة ، فى لمح البصر :

« ساعة الظهر فى الطرانة هى ساعة الوحشة . يقولون إن العفاريت تطلع فى عز الظهر أما نحن عيال الطرانة ، الصبيان والنبات فإننا لا نخشى طلوع العفاريت بل لعلنا نستثيرها ، ونرجو بشقاوة مفهومة ومطلوبة أن نستفزها ونرغمها – حتى – على الطلوع بالتحدى الصبيانى المألوف . طب اطلعوالنا كده ما تطلعوا بجى آدى الجمل وآدى الجمال !

فهل كنا حقاً بهذة الشجاعة ، والعفرتة فى ليل الطرانة العتيم ؟

فى ساعة الظهر كان لقاء الخليل إبراهيم مع الملاكين ووعد الرب بأن يولد لسارة ابن بكر فى شيخوختها .

فى ساعة الظهر التقى يسوع المسيح فى نورة الصاعق بشاؤول الطرسوسى الذى أصبح ، رسول المسيحية إلى روما المجيدة ، قيصر كنيستها وواضع شريعتها فى ساعة الظهر أيضاً كان لقاء يسوع بالمرأة السامرية عند بئر الماء أيان منى رى العطش ؟

فى ساعة الظهر رفع على الصليب ودقت المسامير على الخشبة من خلال عظام يدية ، من أجل خلاص البشرية ؟ وفى ساعة الظهر ...»

(حجارة بوبيللو ، ص ٩٥)

كان لقاء الإرادة مع نفسها فى ساعة الظهر أو فى منتصف الليل العتيم ، كان خطاب الإرادة الذى بعثت به إلى نفسها دون وسيط . فإرادة الرغبة ليست جوهراً أو مصيراً ، أو شيئا يعبر عنه فحسب فقد ولى عهد النقد التعبيرى أو

الانطباعى الذى عاشه النقد العربى إلى فترة قريبة . إن المصير يهرب من نفسه ويعود إلى نفسه إلى مالانهاية ، ويدخل مجال الوجود ويستقر استقراراً عابراً يكلم فيه نفسه ويضع فية نفسه .

إذن الإله عند إدوار الخراط لحظة . وهى لحظة ساعة الظهر أو منتصف الليل العتيم حيث يعلق خلاله الشهوه أو يفجرها . لكن لو كان صحيحاً أن الإله الخراطى هو إله الشهوة ، لماذا كان العنوان حاملا اسم بوبيللو إله المعرفة وليس الإله « ديونيزيوس »؟

الواقع أن الوجود يقتفى هذين النوعين فى الافق الإلهى لكن فى هذه الثنائية الإلهية يفوق مصير أبوللو مسير ديونيزيوس . إلا أن الإرادة الجسدانية تشكل معقد يوحد بين نوعين من القيم وتتطابق فية الحقيقة الأبللوية والحياة الدنيزيوسة . كما يتطابق فية الفن والمعرفة ، وإن كان الفن شرط الحقيقة بمعنى أن الخراط الفنان يفوق الخراط المفكر . وعلى كل حال فالإله عنده لا يظهر إلا فى ساعة الظهر فى اللحظة العابرة حيث يفقد الفعل الإلهى . هو أمر وليس حدثاً . هو حدث واجب الحدوث وغير قابل فى حد ذاتة لأن يحدث . ولأن هذا الموقف وعى حزين مأسوى فهو يرى الفعل الإلهى دون الذات التى قد تقبع – فى ناحية – أبداً. ولأن اله الفاعل مجهول أوغير معروف الهوية فديونيزيوس يتعذب فى حجارة بوبيللو :

« لم أصنع غراماً قط – فى حقيقة الأمر فى خيالات جسداية . حتى فى عز التجسد والأرضية كن تخييلات » (حجارة بوبيللو ص ٥٣)

أما الإله المسيحى فلم يكن يتعذب إلا عرضياً أين أذن مسيحية إدوار الخراط؟

لكن كيف يتعذب إله الخراط ، تكوينيا ، وجودياً ؟ كيف لا يرى ؟ لا يعرف ؟ لا يحكم ؟ لا يطيب ؟ الإلهة ليس طيباً . لأن الشبق يعذبه ويمنعه عن أن يفرغ إمكاناته فى عمل ما . لكن مازال السؤال قائماً : أبوللو قائم بذاتة أم بغيره ؟ هل

هو حرام ؟ هل يملك الإله فى داخل نفسه مقومات ؟ هل يعرف الإنسان مع الأشياء ؟ موضع الأشياء ؟ هل الانسان منفصل فى أصله عن الأشياء ؟ هل العالم كله حلم وليس علماً ؟ ماذا يربط بيننا وبين الأشياء ، العالم ، الموت أم الإله؟

يظهر الكمال الإلهى فى أضواء التصور الإلهى وعلى الوجود الإلهى فهل نستبدل الكمال الإلهى بالقوة الإلهية ؟ وهل القوة الإلهية إمكان الوجود يخلو من التناقضات ، المتعارضات ... فى صورة غير نهائية . كيف تمر القوة الإلهية إلى الفعل ؟ فوراً دون مقدمات . بسبب القوة الشامله أو الخلق الذاتى بالإرادة الخاصة ؟ كيف ينفى أو يتجاوز أو يرفع إدوار الخراط ثنائية أبوللو وديونيزيوس، الجوهر والوجود ، العلة والمعلول ، العلة الشكلية والعلة الفعلية ؟

وأما الغيرية فتوجه بالعلة

الفعالة . وأما ما يوجد فيوجد بالعلة الشكلية . وهكذا فجوهر الإيجاب الإلهى علة شكلية تعلل نفسها والعلة الفعالة هى الحد الأقصى الذى يصل إليه البعد الشكلى .

و« حجارة بوبيللو » فيض ضرورى للنهائى الديونيزيوس فى طريق أبوللو ، الوحيد . وينبع ديونيزيوس من أبوللو ، الجوهر الوحيد .

وتغيرات ديونيزيوس هى تغيرات أبوللو ، الجوهر الوحيد أو الأوحد . إذن يتوحد الإله المعرفى فى الصورة الضرورية التى يلتقطها أو يمثلها ديونيزيوس .

و الوجود ليس إله الأديان ، وإنما هو ببساطة الأساس أو العلة الكافية ، أبوللو، ويعيد الخراط النظر فى الصلة التى تربط القوة بالإله ويضعها فى يد من يعرف جوهر المظهر .

إذن مبدأالسبب الكافى الذى يوجب أن يكون لكل شيئ سبب يتوقف عليه وجوده ، أو هو ما يتوصل به بصورة قبلية إلى تعليل وجود الشيئ أو عدم وجوده

، إو إلى تفسير كونه على هذه الحالة أو غيرها ، إذان المبدأ الذى يقوم عليه النظر فى الألوهية أصلاهو شرط الوجود الإلهى الوجودى الشخصى الإلهى. وتقف ألوهية الخراط بين شطين ، بين أبوللو وبين ديونيزيوس بين الطبيعة وبين الروح بين الغموض وبين الوضوح وبين النور والظلمة :

« هأنذافى المنتصف ، إلى جانب منى هنا الشطر البارد المظلم المتحجر القاسى وإلى الجانب الآخر الشطر الملتهب المنصهر المتألق . اللهم اجعلنى وقوداً للشطر المحترق اللهم اجعلنى هشيماً للنصف المشتعل اللهب ، اللهب ، أريد بقاء فى اللهب

لا بل أريد الظلام .

يفتننى .. أريد نشراته وخفاءه أحب مخاتلته وخداعه . كأنما بى لهفة لمفازة، وهواجسه ، وتوجساته أحلامه وكوابيسه الرازحة »

يريد الظلام لكنه النور يطارده ، النور -كمال الوجود والفعل فى عز الظهر فى الساعة النصفية السخنة التى لا تنتهى . لأنها علة أو سبب أو شرط الواقع بكل مافيه من فعلية أو واقعية . والشرط غير الإلهى لما هو إلهى موحد أو متعدد إنما هو شرط مصنوع من الشبق والشهوة ، أى أنه شرط شخصى ، مباشر بلا موضوعات ، إنه شرط الإرادة التى تريد نفسها :

« وفكرت بسذاجة قليلا، أليس واقع الحياة العضوية ، البيولوجية ، بكل مافيها، أقوى وأعمق – بل وأجمل أحياناً – فى رهافات الإخفاء والتستر ودعاوى الرقة والسمو المزعوم ؟ أصرح وأصدق على أى حال » (ص ٥٣)

والإرادة التى تريد نفسها هى آخر الميتافيزيقيا الحديثة قبل زوال الغيبيات « والتزمت وضرب المكابتة وتعلات عنف القمع التى تنتسب بلا أحقية ، إلى الدين والشرع والخلق القويم » . إنها ميتافيزيقا إرادية بلا ذات ، بلا ركيزة ، بلا جوهر. وبالتالى فهى ميتافيزيقا غير الهية ، غير أصلية ، غير أساسية .

هل الموجود فى ذاته الوحيد هو إراداة الحياة ؟ إرادة الحياة أى الوجه الآخر لعالم التمثيل . وهل تعنى « حجارة بوبيللو » أن إدوار الخراط يعيد تأكيد الفكر

كأساس للأشياء ؟ هلا نعرف الأشياء إلا من خلال الأفكار التى نصوغها عنها ؟ هل العالم فى حاجة إلى عذر ؟ إلى حجة؟ إلى سبب ؟

حجة العالم عند إدار الخراط هى الرغبة : « فى داخل هذا المثلث النسوى ، كنت » (ص ٢٨)

الحجة هى ارادة الحياة التى يمتحن بها الإنسان جسمه من الداخل والخارج. والشيئ الوحيد الذى أعرفه بداخلى بوصفه جزءا منى هورغبة الرغبة .

والجسدانية هى الشيئ فى ذاتة . هى الجسد المتفكر ، المنظور إليه بوصفه ظاهرة ، والملتقط من الداخل بقوة الرغبة . وهذه الرغبة سابقة على ميلاد التمثيل والوعى ، وهي فى الوقت نفسه شيئ بلا وعى ، بلا غاية بلا عقل بلا قاعدة أوقانون ، بلا مبدأ ، بلا إساس .

وتقدم جميع تمثيلياتها الظواهر . ولا تريد إدارة الحياة سوى نفسها ، وبشكل لا نهائى وتعرض نفسها بوصفها متهاوية ، بلا أساس ، ساقطة ... وهى كذلك تفوق المكان والزمان لأنها الشكل القبلى للوعى .غير أن الزمان والمكان يحددان المفرد . لكن العالم قبل أن يخفض إلى إرادة وحيدة ، مطلقة ، بلا نهاية، حاضرة فى كل انسان . كما أنها نواة قابلة لأن يعاد إنتاجها فى صورة غير محددة سلفاً أوبشكل مستقل عن الزمان والمكان .

كيف الخروج على هذة الحارة السد ؟ أوكيف الخروج منها ؟ هل هناك مهرب، منسرب ، باب للخروج ؟ هل هناك سبيل بعيداً فى الجحيم ؟ عن هذا الجحيم؟

المعروف هو التمييز بين الجوهر والوجود ، بين الفكر والشئ المقصود فى الفكرة ، بين التفرد ولإرادة بين أبوللو وديونيزيوس . كما أن المعروف أن التمثيل يعمل فى خدمة إدارة الصراع من إجل الحياة . ويترك العبقرى الكائن الغريب التمثيل يلعب كما يروق له . ويسلك سلوكاً شبقياً إزاء الظاهر الحسى . وهو سلوك جمالى لا يملك بعدا أبعد من أدنى الرغبة . ويبدو الموضوع مغسولا من الوجود ، ممنوعا من الوجود ، لكنه يحرر الذات من الموسيقى ، من عمق الحياة.

فالموسيقى تعبر عن إرادة الحياة نفسها . غير ان الفن غالباً ما يكون حلا وقتياً عابرا ، بارقاً . والفضيلة هى الرحمة أو الرحمة هى الفضيلة الوحيدة التى يترقى فيها الفرد إلى مرتبة مطلقة بنفسه وفى سبيل نفسه كما يكشف الآخر وهو يتماهى مع عذابه . وتكشف الرحمة الاختلاف بفضل المشاركة فى عذاب الآخرين .

عند إدوار الخراط الإنسان موجه إلى غاية وعلة إن يحمل العذاب كما علية إن عن إرادة الحياة والزوال الذى يتشوق إليه كل كائن ويقبل المرأة فى جماعة الناجين من النار ، فى مجموعة الناطقين باسم العذاب .

ورامة فى « رامة والتنين » و « والزمن الآخر » هى الجمال أو الألوهية . بعض الجمال الجوهرى بعد أن يكون قد القى أعباء الحياة اليومية الثقيلة تتفتح امامه أعماق الدلالة المغلقة بسر الكون والحياة والعالم . لكن لاشيئاً جميلاً لا يكمن خارج القبح . وحقيقة رامة فى متناول الجميع إنها المرأه . إنها المراة التى يخيل إلى كل منا آنه يعرفها . إنها الرفيقة المألوفة لجميع البشر . لكن أحداً لم يرها . لا العلماء ولا البسطاء ولا الفلاسفة . فمن ذا الذى ينظر إلى المطلق والنور بلا زاوية ينظر منها ؟

ومن جانب آخر لا يرتضى إدوار الخراط العبقرية للموسيقار ، لكنه أعطاها أساساً إلى الفنان غير القولى ، الفنان التشكيلى عدلى رزق الله وأحمد مرسى خصوصاً .

والفكرة الأساسية التى يشكلها الفنان وغيره من الفنانين القوليين هى أن العالم تسيطر علية قوة عمياء ، مجنونة ، غير منتظمة فهل هذة القوة ميتافيزيقية الطابع ، إلهية الجوهر أم هى دنيوية وغير دينية ؟ هل إرادة الحياة إرادة شخصية ؟ هل هى إرادة التفرد ؟ كيف يرفض الخراط الإيمان بالإله ، دون أن يكون فى الوقت نفسة غير دينى ، غير ميتافيزيقى ؟ ألم يكن هناك فى الشرق القديم نوع من الأديان الملحدة ؟ وباختصار كيف يكون الإلحاد دينياً ؟

كان دين الإنسانية العاقلة الأول مبنياً على آلهة ثلاث هى آلهة الأساطير اليونانية القديمة : أورانوس إله المكان ، وكرونوس إله المادة الخام . كانت هذه الآلهة هى الشروط الشكلية القبلية التى كانت تفترضها حساسيتنا . وأما التجليات الإلهة فى العالم فهدفها أن يفهم العالم وأن تنحت ملكة الفهم المقولات:

« ليست حريتى محبوسة داخلية مقطوعة عن جسد العالم عن تجليات جسد الله . آخر قربان فى نور الشمس الفسيح فى سطوع ليلى لا نهائى الأفق

لا لم أقل لك ذلك

لم أقله

لا أقوله

ألا ينتهى القيل والقال ؟

عددت صباح الديك ، مرتين فقط

أظل أنتظر الثالثة (ص ٦٨ ، حجارة بوبيللو)

وصحيح أن المسيحية تقول بجسد الله . لكن الفارق أن رؤية المسيحية هى أن الإله فى الكتب المقدسة يخيل إلى التوكيد التوحيدى الذى يجعل منه خالقاً كل ماهو موجود . وباتالي يريد أن يكرم دون أن يترك شيئا إلى الغير ، بينما الرغبة أو الجسدانية الإنسانية عند الخراط هى مطلق الطبيعة ومسح على يده المسلمات التوحيدية بأن يكون هناك مطلقات أخرى للخلاص :

. « هل أبحث عن جسد العالم ، عن تجليات جسد الله ، فى جسدك وعجينته ؟ أم أبحث عن جسدك تحت بشرة السماء الناعمة فى غصن الشجرة ، وفى زهور الصفراء الساقطة فى تراب الطريق ؟ »(ص ٦٨ المرجع السابق)

إذن الإله الشخصى معارض . لكن الديانة المسيحة قابلة لأن تحيا من جديد إلاأنها تستطيع أن تعطى أسطورة ميتافيزيقية ، ينقل من خلالها إدوار الخراط أصالته غير المسيحية وغير الدينية فهو يعيد ترجمة التثليث المسيحى فى قالب

يونانى . وتعنى هذه الترجمة أن الأب قد تحول إلى إرادة الرغبة والابن إلى الإنسان ، إلى كون صغير ، إلى عالم مصغر ، إلى موجز أو مختصر أو ملخص العالم الكبير ، وأخيراً تحولت الروح القدس إلى نفى وخلاص محلول الإرادة الراغبة ، وفى نهاية التحليل أصبح العالم كله ناتجاً عن شبق إلهى أو شهوة إلهية أومثيل إلهى .

ويفسر الخراط الإله تفسيراً يشبه إويقرب الإله من « فوطان » الإله الضائع المجنون بالذروة الجنسية والصراع والحرب والإلهام . يتشوق فوطان إلى القوة ويفقد حريتة ثم يعود إلى اللعنة التى تفترض التخلى عن الحب :

« لكن السذاجةمطلوبة الآن - البراء والمكاشفات من غير خبيث الالتفاف - فى وجه تعقيدات نصف قرن من الانتكاس إلى غيبات التزمت وضروب المكابتة وتعلات عنف القمع التى تنتسب بلا أحقية ،إلى الدين والشرع والخلق القويم » (ص ٥٣ -٥٤ ، حجارة بوبيللو)

إذ يتذكر الراوى حكايات الولد برسوم عن مغامراته الجنسية مع الجواميس بسبب سلطة الدين السائد والشرع والخلق القويم التى تثبت المسير السائر والمتصل فى لهيب الشبق بواسطة شيئ ماجوهره الثبات الجامد . هل ينقذ الابن الإب ؟ هل ينقذه ويموت ؟ ماهو التشاؤم ؟ من أين القوة أو التعالى فى سباق إنسانة مغلوبة ؟ تقهر نفسها بنفسها !

عند إدوار الخراط يقوم اللاهوت على ثنائية الإله المعذب والإله السطحى ، أبوللو وديونيزيوس . وأما الإله المعذب ، الاب ، ديونيزيوس . وهو لاهوت مسيحي على نحو من الإنحاء . الابن مربوط بالأب . عليه الإبن تنفيذ أمر مطلق أخلاقى . الابن هو الشمس التى تحمل إلينا النور والرؤية إلى العالم : المرء لا يرى العالم فوق البيوت المشمسة (ص ٧٧ ، حجارة بوبللو). وبدون الابن يتحول الإله جوهرياً إلى عفريت ، عفريت عز الظهر .

انتهى إدوار الخراط من كتابة « حجارة بوبيللو» في ٢٤ سبتمبر ١٩٩١ ، وصدرت الطبعة الأولى من الراواية في العام ١٩٩٣ . وفي « حجارة بوبيللو » يثبت إدوار الخراط ويقوى هذه الثنائية اللاهوتة الفجنرية ويعيد في الوقت نفسه تصوراً سابقاً منحوتاً على النسق اليوناني . ليست هذه الرواية مأساة :

« والمرء حين يجد هذ السماء الناعمة والطيور السريعة ترتفع فيها فتذهب مائلة منخفضة فوق البيوت المشمسة ، ويجد أن هذا العالم كله لا يساوى شيئاً إلاجمال لحظة ، حنو هبوب الريح الصغيرة ، رفرفة الطيور ، ضجة المدينة السابحة في شمس العصر ، عندئذ يحس المرء لحظة بالسلام يمر بقلبه ، يوحى إليه بوداعة هادئة في أسى لا ثورة فيه الآن ، ولا دموع ، ولا سخرية ولا صخب بل صمت كالذى يأتى في موسيقى جميلة (ص ٧٧ ، حجارة بوبيللو)

كان الكوراس لحظة غاية في الأهمية في المأساة في صورتها الأصلية ، وكان يعبر عن الخوف الخاص عن الألم في إدارة الحياة أمام المستقبل . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، كان مصير المتقدمين في السن الذين كانوا يكونون الكوراس في مسرحية « الفرس » لأسخيلوس مشروطاً في صورة مباشرة بنجاح أوفشل الحاكم . وهم يخافون على أنفسهم وعلى مستقبلهم لان مصير البلاد مضطرب بسبب ما آلت إليه الجيوش في مسرحية « السبعة ضد طبيعة » للمؤلف نفسه كان الكوراس يتكون من نساء المدن اللائى يخفن في كل لحظة من دمار وطنهن ولا يتوقفن عن ذكر جو المدينة المنهوبة والمحطمة . والنساء أنفسهن المذعورات نجدهن من جديد في مسرحية « الضارعات » للمؤلف نفسه .

الكوراس عاجز عن الفعل لكنه يعبأ بالانخراط العملى ، بالتزامه الفعلى . غيرانه يمثل في المآسى اليونانية الأولى العجز السنوى وضعف الكهولة .

البطولة هو التقدم لهذا الألم العميق أو هو التمثيل الخيالى والمبهر لكائن جميل وسطحى بلا أعماق يعكس العذاب الأساس .

وأما ديونيزيوس فهو إله هذا العذاب ، البطل الوحيد على خشبة المسرح

الروائى فى « حجارة بوبيللو » . أما أبوللو فيعبر عن هذا العذاب . مهمته التعبير عن هذا العذاب . ديونيزيوس هو الراوى الذى يتعرض للخطأ ويبحث عن الرغبة والعذاب . لكن أبوللو هو الذات الكاتبة التى تدقق وتوضح وتفسر أحلام ديونيزيوس وتوحى بإيحاءات ظاهرة مختفية .

« كم أريد » (ص ٧٧ ، حجارة بوبيللو) . إذن فالإساس النهائى لكل ماهو موجود هو المراد . لكن الإادة ظاهرة ، تفسير ، تأويلى ، لحظة عابرة غير مستقرة . لأن الحقيقة الأعمق هى العذاب . لحظات الإرادة قليلة . أما الشقاء بمعنى المأساة فأطول عمراً ، يتقلب بحياة الآلاف والملايين يعيشون فى تراب الحياة .

يبني الألم تمثيلا يدل به بدلالة دقيقة على نفسه باعتباره ألم العالم الأساسى :

« أنام على الرملة بعد الغروب ، عينان معلقتان بهذه السماء الزرقاء نفسها عميقة بزرقة الغسق . أحلم بحب عظيم وأسميه نبيلا ، بصداقات راسخة تتحدى ظروف الزمن ، بأعمال شاهقة ، بروح أحلام » (ص ٧٨ ، حجارة بوبيللو)

إنه التمثيل الحلمى النابع من إحباط الرغبة ، فى المعبد الفعلى للحياة الجنسية الإنسانية وصائغ هوية الفراده بأكملها ، هوية الفرد نفسة . والعذاب الأساسى يتعذبه الإنسان بلا نهاية .

« فى ظلمة الدموع أعرف فى داخلى أن الوحشة لا تطاق . وأن الصمت جائع. لا ينتهى أبداً » (ص ٧٨ ، حجارة بوبيللو)

فالرغبة الأزلية تمتحن نفسها فى عبثيتها الخاصة ، فى عذابها والجمال ، هل يبرز نفسه ؟ هل يبرز نفسة فانتازيا ؟ هل الرغبة هى أصل الجمال ؟ هل الرغبة هى تفسير الجمال ؟

كانت المأساة اليونانية تبين حلماً غالياً يفوق قدرات الإنسانية المتوسطة بوضع القدر على خشبة المسرح . وهو التفوق نفسه أو الانكسار نفسه الذى حرّك رباعيات زيجفريد فى أعمال ريتشارد فجنر .

ديونيزيوس هو العذاب الذى يعبر عنة أبوللو بطريقة واضحة ، قاطعة سعيدة . لكنهما يثمران معا الفن . وبالتالى فالفن هو ثمرة الطابع المزدوج لروح أبوللو ودينيزيوس . أبوللو هو إله الظهور الجميل فى الفنون الكلاسيكية . هو إله الأحلام:

« ولأن أحداً فى الوجود لم يكن يعرف أسرار أحلامى ، لان أحداً لم يكن يعرف أسرار أحلامى لأن أحداً لم يكن يستطيع أن يحب القمر كما أحبه . وأن ينصت إلى هدير أمواج النيل معى ، وينصت معى أيضاً ألى الضجيج الذى يفور وينقلب فى داخلى » (ص ٧٨ حجارة بوبيللو)

وكان أبيقور يعتقد أن الألهة موضوع الإسقاط الذهنى ، الحلم الذى وظيفته أن يطمئن يطمئن ، لان الواقع الموضوعى فقد للأمن والأمان واليقين .

والإله أبوللو إله في جوهره الشكلى والخيالى عرض من أعراض التفرد المعذب، نتيجة من نتائج غيبة السلام المتمزق بضربات عاصفة وجامحة . وهو يتفرد بوصفة شكلا أو أن التفرد هو طريق الخلاص والأمان . والشعار هو التفرد:

« فيهم يهمنى أنا أن الناس تطحن غلتها وشعيرها وحلبتها وأن المعايش صعبة على كل حال ؟» (ص ٧٩ ، حجارة بوبيللو)

إذن أبوللو هو إله المغالاة بينما ديونيزيوس هو إله الدفاع :

« أفر، أجرى تقريباً ، إلى حضن النيل القديم ، أعبر المخاضة ..» (ص ٧٩ حجارة بوبيللو)

ديونيزيوس هو إله الإرادة المعذبة المندفعة إلى أخرها ، الوجد الصوفى فى الجزيرة الرملية المنسية فى النيل التى ليس فيها أحد غيره ، إلى الخروج من نفسه فى الحدود المرسومة له فى السدود والجسور المنيعة . هو إله زوال الذاتية: فقد أصبحت أذرع الراوى هي أذرع الجزيرة . وهو إله الدخول فى

الوجود ذاته والعذاب الأساس : فالسلام أصبح لا يقوم لا على معبر ، ضيقاً يلقى تحية من على الطريق ، ويمضى « كثلاثة الملائكة الذين زارو إبراهيم العجوز ، أكلوا تحت خيمة ، وبشروه . ومضوا فى طريقهم .

وهذا الوجد يكشف لى عن ذات وحيدة .

لكن ماهو أصل الترابط بين أبوللو و ديونيزيوس ؟ من المؤكد أنه ليس اختراعاً جديداً من عند إدوار الخراط . لأنه تراث يونانى قديم يشير بلوتارخوس إلى أن بوللو كلمة مركبة من الألف اليونانية النافية ومن « بولون» الذى يدل على الإله الذى ينفى التعددية والتقسيم ، وأما كلمة ديونيزيوس فتدل على الإله المفكك أو المتعدد . لذلك يقوم اتصالنا بديونيزيوس بمعنى الطبيعة على تثليث بدايته الشامله فى ذاته وهو الشمس التى تنتقل إلى الخاص فى ذاته ولذاته ، وهو القمر. ثم تصب فى المفرد بوصفها حضوراً للموجود فى بيته . ويقول ماكروب إن ديونيزيوس هو الليل العميق الذى يغوص فية العالم بينما أبوللو هو الشمس ، أو تجليات العمق الديونيزيوس فى وضح النهار . وعز الظهر هو العمق المتركز ، أما منتصف الليل فهو العمق الذى يخلو تماماً من التركيز وبالتالى فهو مفكك

يقتبس إدوار الخراط هذه الثنائية من عالم الإثنولوجيا « باشوفاس » الذى يهدف كتابه « حق الأم » إلى البرهان على أن حكم الأم هو أصل تاريخ الإنسانية. ويربط بين تصور المادة وبين تصور الأم من ناحية ، وبين فكرة الشكل وبين تصور الأب من ناحية ثانية . فالأم هى العلة غير الغائبة ، المباشرة فى حين أن الأب يمثل العلة الشكلية التى تلتزم بالتفرد فى المادة وبها . وتملك الوظيفة المحددة للأم مظهراً سياسياً هو مظهر السلطة الواحدية المطلقة .

وعند أسخليوس يقتل الابن الأم ليثأر للأب . وهى الجريمة الفظيعة . لان الابن مربوط أولا بدم الأم

على أية حال يؤكد أبوللو نفسه ويقدم نفسه بوصفه إلهاً ينجب ويخلق ويبدع . فالاب هو الذى يحفظ نقل الهوية الخاصة ، هوية جنس الكائنات فى حين يقف ديونيزيوس إلى جانب المادة والشمول والكونيه والعموم ، عموم الجنس وليس شمول النوع صحيح أنه لا يعبا لكنه ينتج . ويعيد إنتاج الجنس . إنه إله الديمقراطية والشعبى . وهو بالضبط طبيعة الحاكم السياسى المأملول . وأما أبوللو فهو إله الطاغية الارستقراطى ، الفردى الأنانى . إذن يستوحى إدوار الخراط مصدره الفكرى والإنسانى من بداية الخلق ومن مستهل التاريخ العقلى البشرى :

« نحن فى ذلك نشق الطريق القديم نفسه الذى اختططناه لأنفسنا بين ركام بقايا أفكار فجة وعلاقات وشوهاء وصورقاحله لاأحد يهتم ، ولن يهتم أحد » (ص٨٠ ، حجارة بوبيللو)

وعلى غرار ثلاثية أوريست لأسخيلوس يضع إدوار الخراط أبوللو فى مقدمة سلم القيم الرفيعة . أى فخامة اللغة وجلال الشعر ورفعة الفكر إلى حد جعل أسلوب الخراط موضع نقاد البلاغة . كان أبوللو أو أبولو عند أسخليوس يحمل السهام كما كان ينشد الكوراس فى مقدمة أجاممنون :

« فيا أبوللو ، ياسناياتى ،
ياشافى الجراح والندوب
هذى صلاتى ، فاستمع صلاتى :
« اكبح جماح الربة الغضوب »
كى لا تعدو وتنسج الشباكا
تغلل البحار والمدائن
لتوقف القتال والعراكا
وتحبس الرياح والسفائن
« فيفزع الإغريق للأرباب »

لكن ديونيـزيوس هو سلطان الوجـود ، أو صـائغ نامـوس الكون من الوهم والإرادة والألم . والعـذاب هو المـسطور فى لوح الحـيـاة . هو الأم شـديدة الإخصاب. هو العذاب الخالق أو الخلاق . هو عذاب العالم المتفرد الذى يرفضة. إنة الإله الذكر والأنثى معا بل هو إله الذروة والنشوة التى تقارب التمام وتتعذب وتنجب وتضيع أو تقذف إلى العالم كائناً جديداً . إنه عذاب الخلق وعذاب الإله المتحجب

كيف ينتقل أبوللو إلى ديونيزيوس وديونيزيوس إلى بوللو ؟

قلنا إن تلاميذ باشوفين ، إنجلز وروزينبرج ، قالوا بسلطان الأم فى بداية الخلق وإن سلطان الإب يقود إلى الزواج الأحادى

يحمل أبوللو عند الخراط حجر الزواج الأحادى بينه وبين نفسه :

« كل منا وحيد فى ذاته له أحلامه وضحكاته وشهقاته وحيد إلى الأبد ، وحيد كالمقضى عليه وحيد لايهتم بأحد فى النهاية ، ولاعنى بأحد احقا؟» (ص ٨١ حجارة بوبيللو)

يريد أبوللو ان يهرب من شقاء ديونيزيوس وتعاسته . ليس له إلا أن ينتظر لحظة الهروب من الشقاء ،كماينظر المرء إلى حلم من أحلامه القديمة . لن يتحقق بإرادته ليس بيده هذه اللحظة الأخيرة . علية فقط أن ينظر صامتا ، يعمل ويشهق بالضحك . ويسير بلا نهاية ولا هدف ، فى الجزيرة البعيدة والوحدة الكاملة ، الصمت الكامل . فقط أشعارشيلى وكيتس تؤنسه .

والحقيقة هى أن الآلهة المصريين هم أصل جميع الآلهة التى ظهرت فى العالم بعد ذلك :

« بل الجسم انتهاء على هذه الأرض التى تتكر فيها البشارات ، واحدة إثر الأخرى ، محببة بلا نهاية ، وبلا تحقق » (ص ١١٤ ، حجارة بوبيللو)

إدوار الخراط وثيق الصلة بجيل ثورة ١٩١٩ الذى تميز بوضع مصر فى مقدمة تاريخ الأديان والأخلاق . مصر هى أصل حضارة العالم ومهدها الأول بل

فى مصر شعر الإنسان الأول مرة بنداء الضمير ، فنشأ الضمير الإنسانى بمصر وترعرع ، وبها تكونت الأخلاق النفسية ثم انطفأ وهج الحضارة فى مصر حوالى عام ٥٢٥ قبل الميلاد . لكن بقيت مصر المصدر الأصلى لكل حضارات الإنسانية ، أصل مدنيات العالم ، ومبيت نشوء الضمير . وهى البيئة الأولى التى نمت فيها الأخلاق .

لكن تاريخ الأنسانية لا يسرعلى خط مستقيم . فصراع الإنسان مع المادة وصراعه بينه وبين نفسه ليسا عصرين متميزين وإنما هما لحظتان متداخلتان دائمافى تاريخ النفس ومسار الاجتماع : « الصنوج وترداد الذكر وخمر الدروايش وسقسقة المنحوتان الهفهافة وخشخشة علب السافو والرابسو والصوابين وصخب إعلانات التليفزيون جارحة وبذيئة ومتذبذبة ، الكهربات وكراسى التخت حول هزات متلاحقة بطن راقصة تحفها مواسير مصابيح النايلون وأنابيب الفوسفور الرفيعة حمراء وزرقاء الغطس المعقمة بالبلور » ص ١١٤ ، حجارة بوبيللو)

إذن ليس عصر كفاح الإنسان مع المادة والقوى الطبيعية والغالب عليها عصرا نهائيا قائما بذاتة وليس كفاح الإنسان بينه وبين نفسه الباطنة عصراً واليا أو أخيراً مستقلا بذاتة فإننا دائما فى بحث دائم بلا توقف عن أخلاقنا ، وغالباً مانكون فى طور .

وعلى أية حال فقد أصبح من الآراء العامة الشائعة بين أبناء الجيل الذى أعقب الحرب العالمية الأولى فى مصر أن الضمير الإنسانى ولد فى مصر ويتفوق إدوار الخراط عن هذا الجيل العظيم بأنه ربط المنبع بالمصب .

والأيديولوجيات نفسها متعددة الأنماط والاشكال والألوان . هناك أيديولوجية الطغيان وفصاحة الخيبة المتذرعة بأيديولوجيات مفضوحة من ركام إلهام بال وسيطى والأيديولوجية المتسترة خلف شعارات هى نفسها أيديولوجيات المهيب الركن حفظة الله أيديولوجيات الأمير الشيخ رعاه الله والأيديولوجيات مشعلة

الحرائق ملوثة البحار والإنهار والسماء ، أيديولوجيات الأعداء والأصدقاء على السواء ، أيديولوجيات الحب وأيديولوجيات اللامبالاة بأنواعها والأيديولوجيات الجنسية والأيديولوجيات المنتصبة فوق كل مكان يقف عليه أصحاب السمو والفخامة والمعالى والجلالة والسعادة ، أيديولوجيات الصفوة الملوثة والحرافيش غير الأصلاء ، أيديولوجيات الملوك والصعاليك الأغانى ، أيديولوجيات الكتب والفن والشعر والفكر . فهى جميعا انتهاك متصل لكل أوطاننا فى الروح وعلى الأرض وما وراءهما .

أما بوبيللو فيريد أن يرمى حجارته . يريد أن ينطلق . يريد الانطلاق ، الجرى بوسع الرجلين فى الصحراء المحترقة المتطورة من كل لوثة أيديولوجية بعيداً عن كل الأيديولوجيات بمافيها أيديولوجية بوبيللو المتحجرة فى سبيل التحليق بوسع الجناحين فى براح السماء الطهرانى الجسدانى الفسيح صائحاً بكل قوة الفرح بالحرية ، بالتحرر من القلوب المتحجرة وليس أمامه إلا مواجهة الهولات والتحديق فى عينى السماء دون أن يستميل حجراً . فما جاء أبوللوليقول سلاماً بل لعنة الأحشاء تحطم الهياكل . وحوش القهر شيىء واحد . لا يمكن أن يقاومه. بوبيللو هو سر الوحشة والصمت فى عمق الرمال . غابت الغيرية وحلت محلها الوحدة الجسمانية الشبقية المتكررة . لا آنسى شئ صمتا يبعث بدوره على سأم جديد . والدورة لا بد لها نهاية طبعاً . وماذا بعد لا شئ ؟ ويمضى الزمن . لماذا لا ينقضى هو أيضاً . لماذا ؟

<u>أضلاع الصحراء</u> هى التى قادت إدوار الخراط إلى طرح مشكلة الزمن ، وإن نشر رواية « أضلاع الصحراء » بعد « الزمن الآخر » و«رامة والتنين » مع أنها كتبت فى ١٩٥٩ إلاأن الصحراء هى موضوع ومولّد مشكلة الزمن . فهل يدعو الخراط إلى نفى الزمن؟ إلى تجاوز الزمن ؟

الأزل والديمومة ينفيان معاً الزمن . بأى معنى ؟ الأزل بلا حاضر وبلا قبل وبعد . فهو بلا توال . هو منزوع من التعاقب ، لكن الأزل لا يدوم لأن الديمومة هى التى تدوم فى الزمن إذن وجدالدوام فى خلال الزمن . وبالتالى مايدوم على طول الزمن هو الشئ الذى يبقى بعد أن يزول العابر .

والديمومة تعارض الزمن بوصفها وحدية تجرى وتزول وتفكك الديمومة وتعبر . إنها مضادة للزمن وتضع نفسها ضد معقول الزمن .

وأما الأزل فهو أيضاً نقيض الزمن . لكن هى تتماهى مع الديمومة . وما هو غير متحرك ؟ هذا التماهي مع النفس هل هو غير متحرك أم دائم ؟

تمارس الديمومة مقاومة إزاء الزمن كما يبين ذلك في أعمال فيكتور هيجو وشيكسبيرخصوصا فى مسرحيتة عن القيصر ويسلم أفلاطون بديمومة الأفكارأوالأشكال بوصفها متماهية مع نفسها ، باعتبارها ثابتة (نموذج النفس البشرية)

وتتزوج الديمومة فى الزمن وتتعايش معه ، فهى إحدى محددات الزمن . فالزمن هو صورة متحركة للديمومة . أما الديمومة فهى غير متحركة ، ساكنة وأما السكون فهو الحضور الدئم فى مكان واحد ووحيد لكنها لا تخلو من حركة وإن لم يكن السكون علاقة ظاهرة فى جوهره .

مشكلة الديمومة هى مشكلة تعريفها وتحديد هويتها وتعيين أهدافها .

تدوم الذرة على سبيل المثال لكنها خارج الظواهر ، خارج الزمان وبالتالى فالأزل والديمومة يتماهيان فى الذرة

يبقى الزمن ولا يتغير وهو يحتوى على أبعاد ثلاثة : التوالى والتزامن والتركيب الدائم بين التوالي ، والتزامن . وهذا التركيب هو الذى يبقى كما هو . والتوالى والتزامن هما نمطا الود الوجود الدائم وبدون هذا الشئ الدائم لايوجد ما يمكن أن نطلق عليه صفة الزمن أو وصفه بالترابط بين الظواهر . إذن ديمومة الجوهر هى من المصادرالأصلية التمثيل القبلى .

غير أن الديمومة وحدها هى التى تتغير . وليس الميلاد ولا الفساد هما اللذين يغيران ما يولد أو يفسد . التغيير هو نمط وجود الموضوع نفسه وما يتغير هو ما يبقى فى مكانه ، أى أن مايبقى فى مكانه هو الجوهر . فقط الثابت هو الذى يتحول وديمومة الجوهر هى التى تتغير .

لكن رؤية القرن الثامن عشر الاوبوبي للزمن تجووزت . فقد نشأ منطق جديد للعلوم فى أعقاب ميلاد جديد للعلوم الطبيعة منذ عشرين عاما وبعد احتضا البنيوية وأصبح الفكر يستوحى مصدره الفلسفى من فلسفة هنرى برجسون للزمن .

وأصبح يبدو بالفعل أن المسألة الإبستمولوجية الرئيسية تعنى الجواب عن السؤال التالى : هل من الممكن أن نفسر الجديد دون أن نختزل الجديد فى الظاهر البسيط ؟ وكيف لا تشير الفوضى والظواهر غير القابلة لأن نتوقعها إلى شئ غير الجهل والعرَضَية ؟

ويعبر إدوار الخراط عن النداءات والأسئلة والهواجس العلمية والفكرية نفسها فى صيغة سؤال تقريرى مباشر فى أول صفحات رواية « الزمن الآخر »

« كان ميخائيل يفكر بسذاجة شيئا ما . وهل القياس التاريخى الكروثولوجيا ، ممكن ، ولكن كيف يمكن سبر الزمن حقاً ؟ »

وبعبارة أخرى كيف الكشف عن الطبقات الدلالية العمقية بعد العلمية بعد العلمية والفكرية والفلاسفية والعقلية لأغوار الزمن الحقيقى ؟

وأما جاك مونو العالم والمفكر الفيزيائى الفرنسى المعاصر فقد بين الطبقة الدلالية الفيزيائية لقياس الزمن عبر مقولة اتساق الضرورة والمصادفة وأضافة أندريه جاكوب العالم والمفكر البيولوجى الفرنسى المعاصر الطبقة الدلالية الإحيائية لقياس الزمن عبرمقولات جدلية مسكوت عنها فى كتابه «منطق الأحياء». ودعم موقف الزمن الفيزيائى الجديدالعلماء برنارد ديسبانيا وإيليا بريجوجين ومنظروالميكانيكا الكوامتية وعلم الكون العام .

وبالطبع لا يملك إدوار الخراط نظرية فى الزمن ولا منطقاً لقياس الزمن ولا معرفة متسقة فى أساليب سبر أغوار الزمن لأنه ليس كاتباً وضعياً وإنما هو يجمع جمعاً غريباً بين الزمن والابد ، بين الديمومة الاستثنائية ومرورالزمن

إن الزمن الآخر زمن وثيقة الصلة بزمن الصوفية . فهو الزمن - المدة والزمن الخالق والمتطور والخالق والمخترع غير المتحرك فى الأزمنة غير المنتهية.



الفصل العاشر
سحر المدن الآفلة

لن يدور النقدالفلسفى لشعر مهدى مصطفى . ولن يلف حول التاريخ الميتافيزيقى للقصيد . ولن يحاول أن يستنبط نظريات فى الحقيقة قد تكون حديثة وقد تكون قديمة وإنما يحاول النقد الفلسفى أن يبين كيف أن الوجود يعبر عن نفسه فى صيغته المهدية . وينبع صدق شعر مهدى مصطفى فى الصلة التى يربطها بعصر الوجود العربى الذى تعبر عنه مقولة الإرادة الغائبة .

والسؤال الجوهرى الذى يطرحه النقد الفلاسفى هو : من له الحق الآن ان يقول أو أن يصوغ مرحلة جديدة فى تاريخ الوجود ؟ هل من نبى جديد ؟

لم يعد الشاعر فيلسوفا كما كان فى الخمسينيات والستينيات ، وأصبح بعد هزيمة ١٩٦٧ باحثاً فقط عن الخيارات الجمالية الانسب أو الأجمل

ومن هنا صعوبة الطرح الفلسفى . ويستوى فى ذلك أبناء السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات .

ديوان «تندارى » لمهدى مصطفى تعبير عن عجز الشاعر العربى عن أن يصوغ مشروعاً أساسيا أو تأسيسياً يدلل به على معنى الحياة والكون والدنيا . تندارى من « تنده » مسقط رأس مهدى مصطفى ،مما يعنى أن الواقع يطارد خيال الشاعر ويمنعه من دخول ملكوت الممكنات الأخرى .

ولم يكن الشعر العربى الحر الحديث حراً بالمعنى الحقيقى لكلمة حرية ، بل كان ولا زال مقيداً بمنطق ما ، هو منطق الصراع بين الشكل والمحتوى بصرف النظر عن رفض محتوى الأفكار القدرية جملة وتفصيلاً ، وسوف نجد فى « تندارى » مهدى مصطفى صراعاً بين الشكل والشكل وبين المحتوى والمحتوى ، بمعنى أنك تجد الوزن يجاوز النثر والدين واللادين .

هل للإنسان العربى الحق أن يستطيع أو أن يريد ؟ كيف تعود إرادة ما من المنطق الإلهى القديم ؟ الحقيقة عند مهدى مصطفى مصوغة فى يقين هو يقين إله الجنس اليونانى إيروس :

« وطفل يراقص موتا

يمدّ يديه إليه يرى شيخاً ،

والجنائز منصتة لخطاها ،

على جسد امرأة . . « تنداری ، او بانوراما الجسد »(١)

أما الشعراء مؤسسو الشعر العربى الحديث فكانت الحقيقة عندهم شكلية أو فكرية كانت . بحثاً عن تطابق ما بين الذات والموضوع أو بين الماضى والحاضر والمستقبل . وأما الحقيقة عند مهدى مصطفى فتخضع لمقياس الجسد الكائن داخل الوعى وليس خارجه .

وبشكل عام يقوم التمثيل الشعرى عند شعراء نهاية القرن العشرين على غير الفكر الواضح الذي كان سائداً فى الخمسينيات والستينيات سواء أكان فكراً قومياً أو يسارياً أو اليبرالياً ، كان المقياس منطقياً ، وبعبارة أخرى كان التمثيل الشعرى يطابق مقياساً منطقياً جوهره المقولة القومية .

وكان النقد العربى ايضاً يبحث دائماً عن تفسير التمثيل الشعرى أو تدبير ما يقوم به الشاعر فى تمثيل للمشاعر والآحاسيس الجميلة .

أما الشاعر بعد هزيمة ١٩٦٧فلم يعد يعنيه الترابط غير الفنى ، ما جدوى التطابق أوالحق أوالعدل أو العدالة أو العقل أو المنطق أو التوافق أو الإنضباط ؟

فلقد مات أحسن العوالم القومية ، التجربة الناصرية - وأصبحت الحقيقة يقيناً يبعد عن الوجود كما أصبح الجمال الشعرى لا يخضع إلى مقياس الصحة أو معيار الحقيقة أو معيار الشرعية .

ورغم الحزن الشديد الذى يملأ شعره يقترب مهدى مصطفى من أوليات ميتافيزيقا الإرادة العائدة من المنفى:

« والعائد كان أنا

هكذا عارياً ،

أبتدى فى مدينة روحى،

وأنهض من جثة الليل» بانوراما الجسد (٢)

وبالتالى فالإرادة تنهض من جثة الليل لتشكل الواقع وجوهره ، مما قد يزيل اشكالية التطابق أو المطابقة بين الفكر والواقع التى كانت سائدة فى عصر الثورة الناصرية ، وقد يعنى ذلك أن مهدى مصطفى ساهم فى إعادة النظر فى إشكالية الحقيقة .

فحقيقة الإرادة الشعرية نفسها هى أنها أجبرت نفسها على أن تؤكد نفسها هى فقط دون سواها .

وهناك مشكلتان عند مهدى مصطفى ، الأولى أنه إذا لم يكن لديه منظومة فهذا يعنى أنه لا يملك بنية أو أنه لا ينظم فكره ، والثانية هى مشكلة التأسيس الذاتى ، وفى الحالتين يبين فشل التعقيل الذى ظل الإنسان يبحث عنه منذ أن بدأ يفكر.

وعلى كل حال فالصلة التى تربط جوهر الإنسان بوجود الموجود هى التى تمنحها « جثة الرغبة » (بانوراما الجسد) (٢) ، اى الإرادة الميتة .

ومن المؤكد أن مهدى مصطفى يعلم أن المحتوى الكلى الموجود يبين مجالات كثيرة فى مجالات الحقيقة ، إلا أنه يعيش روحياً فى عصر ما بعدالحداثة الغربية الراهنة حيث يقفز الشعر فوق الفلسفة والدين ولا ينتمى إلى عصر ما قبل الحداثة العربية الراهنة والسابقة حيث لا زال الدين قواماً على الشعر والفلسفة . إذن الحقيقة عند مهدى مصطفى شعرية .

فقد تناثر كل شئ ولم يبق من أفعال الروح الإنسانية سوى الفعل الشعر ، تناثر العراف والكاهن والحاكم والمشرع والعالم والفيلسوف ورجل الدين ولم يبق سوى الشاعر الذى يحمل خيط الأمل بين رقصة النهايات وأنين البدايات .

ولم تعد الحقيقة نفسها شيئاً وإنما أصبحت علاقة أو حركة ، لكنها نقلة ينتقل فيها الوجود فى نفسه عبر المكان وليس الزمان . الأمل عند مهدى مصطفى مكانه فى المكان وليس فى الزمان ، فى النقلة المكانية وليس الزمانية .

« ليْكن !

سأطرق الباب التى يعبر منها الميتون .

ألج السؤال فى عنيه،

سوف أنزع المدينة الأخرى،

وليكنْ

وهى مضادة ....(٣)

صحيح أن الحقيقة لم تعد تطابقاً بين الأنا وبين المعطيات الجاهزة ، لكنها لا زالت ترابطا بين الداخل والخارج أوكلاً منفصلا حول نفسه « للمدينة الأخرى » أو المغايرة لنفس الأنا .

والحقيقة عند مهدى مصطفى ليست نظاماً ولا منظومة ولا مذهباً بمعنى الترابط المنظم والمنطقى للحظات قد تصوغ فى مجموعها كلاماً

فالمدينة الاخرى أو تندارى ليست نظاماً ولا منظومة ولا مذهباً وانما هى « بئر السؤال » عن إشراق النهايات.

أما الميتافيزيقا فتقبل وتسلم سلفاً بأن النهاية والبداية فى صور تهما المباشرة والأصلية والمبدئية منفصلين ومختلفين فى غربة متبادلة ومطلقة وكأن النهاية فى ناحية والبداية فى ناحية أخرى . واقع الأمر أن النهاية تكسب مضمونا يملئ نفسها بمادة البداية الجديدة فتصير نهاية فعلية وواقعية.

كانت مشكلة المشكلات فى النقد فى تشابه الذات والموضوع ، ونسى النقد أن هذا التشابه لا يتم أولا يكتمل إلا فى الفن الحقيقى والأدب المطلق ، أى أن التشابه بين الذات والموضوع مجرد مبدأ – ضابط التناثر الذات والموضوع على السواء . وبالتالى فازدواج الشعر بين الشكل (الشعر والنثر) وبين الموضوع (المدينة الأخرى أو المذهب) يقوم على وسط أعلى حسى وفكرى يبعثر تندارى بين الشعر والنثر .

والأمر الأكيد أن مهدى مصطفى شاعر وليس فيلسوفاً ، لكن شعره حافل بالتعبيرات الفلسفية : الموت ،العدم ، الجسد ، السؤال ، الروح والبدن ، العبور ، المدينة الأخرى ، الطريق ، الشبح ، التاريخ ، الغناء ، الافق ، القلق ، الصمت...الخ

ومن الأمور المسلم بها هو أن الشاعر يتخيل وأن الفيلسوف يفكر ، لكن هذا لا يعنى أن المعنى الفلسفى (المدينة الأخرى) لا يعبأ بالشكل الشعرى (تندارى) ، وإنما هو دليل على نفى القطيعة بين الفلسفة والشعر ، والإخلاف المعروف بينهما يعنى فى عمقه ارتباط الشعر بالفلسفة ارتباطاً سالباً . ويبين هذا الارتباط السالب من داخل الشعر نفسه وتكوينه الحماسى الخاص ، ويعنى هذا الارتباط السالب بين الشعر والفلسفة أن النفى الفلسفى للشعر ينفى نفيا تجريدياً ، أما أن نفيه نفياً ملموساً فهو يطابق بين المدينة الأخرى وتندارى ، وهذا التطابق ،منتوج التصور الفلسفى أو هو منتوج النظرة الفلسفية.

أما عصر ما بعد الحداثة فيلتفت الى اهمية الشاعر فى نظره إلى العمل الشعرى ، وباختصار كان هناك نظرتان جماليتان إلى العمل الشعرى ، كان هناك من يرى رؤية رجولية وذكورية تجعل الشاعر هو القادر على تحريك القوة الخيالية ، وكان هناك من ينظر نظرة أنثوية تحفظ الأعمال الشعرية فى متحف الآثار دون تمييز أو فحص .

وواقع الأمر أن تندة مهدى مصطفى ليست جميلة فى حد ذاتها ، وإنماهى أصبحت جميلة حينما تحولت إلى « مدينة أخرى » إلى « تندارى »

لكن العقل التقليدى الذى يضاهى بين الجمال والجمال أو بين « تندارى» «وتنده » يشوّه الشعر ويحطم جميع إمكانيات تحقيق الأمل فى قالب ذاتى ويتخلى العقل التقليدى عن تندة والصورة الشعرية لتندة فى الوقت نفسه .

وأدونيس واحد من الفلاسفة العرب المعاصرين العظام الذين نظروا إلى الشعرمن زاوية العمل الشعرى نفسه ، فهو حالة من الحالات الخاصة فى الحياة

الثقافية العربية المعاصرة التى أزالت شيئاما عن العمل الشعرى ، وبالطبع ليس مهدى مصطفى تلميذاً لأدونيس . وانما ذكرته لأنه مبدأ ضابط للصلة التى تربط الفلسفة بالشعر.

أما إرادة « المدينة الأخرى » عند مهدى مصطفى فما هى إلا تلك القوة التى تدفعه وتضطرب بداخله، وإرادة تصور البديل للواقع المرير ،إنما هى إرادة الانتصارعلى الذات وليست إرادة الانتصار الاخر أو على الآخرين لان السياسة العربية ميتافيزيقية منذ زمن بعيد .

صحيح أن الإنسان لا يستطيع أن يبقى وأن يبلغ أفضل كمالاته إلا فى المجتمع ، لكن جميع المجتمعات البشرية غير كاملة ،والمدينة الفاضلة التى تخيلها مهدى مصطفى « تندارى » شبيهة بالجسم المحترق الذى تتناثر أشلاؤه لتحقيق المستحيل :

«عبرتْ تندارى ضحاها ،
شبابيكها ظهيرة حرب ،
أبوابها نصف منسية ،
وأسماؤها قرب ليلة تختفى
والظلام يفتح أسرارها
فتنصر قتلاها
قاتليها
وراء السور الذى سوف يمحى .. ! »(٤)

تندارى هى الأمة المهزومة والإرادة العربية الميتة التى ظلت تبحث عن الحقيقة العارية ،الحقيقة المحض ، الحقيقة البسيطة ، والواقع الذى أراد الواقعيون أن يحاكيه الشعر إنما هو بطبيعته أنثوى وغالبا ما يضل طريقه ، لذلك من الصعب بل من المحال أن يقيم الشاعر حدوداً فاصلة بين الواقع والشعر ، لأن الواقع نفسه غير واقعى أو ضد الواقع ، وهذه هى قوته كما أصبحت

السياسة الحديثة ميتاواقعية وغير تجريبية ،لأن الواقع الذى يتعامل معه السياسي مشوه وقابل لأنه يشوه لأنه يزيل التعيين والتحديد عن نفسه فى هياكل وأبنية سياسية بعيدة كل البعد عن حياة الإنسان اليومية ، والواقع كالشعر والفلسفة يحجب نفسه بأشياء غامضة واضحة تبدو وتختفى لأنها عميقة .

يدافع مهدى مصطفى عن العالم لكنه لا يتوهم أن هذا العالم قابل لأن يصبح عالماً أفضل : وهو أقرب إلى مذهب تشاؤم الضعف منه إلى تشاؤم القوة وهو يريد أن يتخلى عن جحيم العالم لا أن يقضى عليه أو يجاوره .

لا يبقى إذن سوى الحب :

« هرم الليل مها

فتلم على ساعديها

وصاح خذينى إلى حانة .

بدنى ثمل بالقرى

والبلاد التى حملتنى تداعت »(٥)

يتساءل الفيلسوف أحيانا عن الشروط التى تسمح بأن يقول المرء عن العمل الشعرى إنه شعر جميل ، ويؤكد أنه لا يوجد شعر فى ذاته ،لأن رأى القارئ أو المتلقى يتدخل فى صنع القيمة الجمالية للعمل الشعرى ، فالشعر علاقة بين العمل الشعرى وبين الحكم على العمل الشعرى ، ولا يوجد شعر سابق على الحكم على قيمة الشعر.

والشعراء هم الذين علموا مهدى مصطفى وليس الفلاسفة ، أبو العلاء المعرى ومحمد عفيفى مطر وكافافيس وأمل دنقل والسياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء الذين يمثلون الإطار المرجعى للكتابة المهدية

فقد اعتاد العقل العربى أن يكون الشعر وليس الفكر هو الرابطة المقدسة بين الروح والجسد ، الداخل والخارج ، الأعلى والسفلى ، النظرية والتطبين .

لأن العقل النظرى المحض والعقل العملى المحض فشلا فى سياق الثقافة العربية فى إيجاد حل لثنائية الشرط الإنسانى ، بل فتح العقل النظرى العربى والعملى جرحاً لا يلتئم ، بينما حقق الشعر - او هكذا بدا الأمر - الانسجام اللانهائى بين الروح والجسد .

لذلك الشاعر هو الذى يقيم فى الليل وليس الفيلسوف أو حل الشاعرمحل الفيلسوف فى أثناء الليل :

« أخر الليل رجعت . !!

فانحنى وجه المدينة :

وتلاشى

مثل وجهى

فى قصيدة » (٦)

لكن القصيدة حل ذاتى لتعارض الفكر والواقع ، فالتشابه الشعرى بين التشابه الذاتى والاختلاف الواقعى يصوغه الواقع ولا يبرهن عليه وبالتالى فالتطابق الشعرى بين التطابق الشعرى (تطابق الشعر والنثر) والاختلاف الموضوعى يتشكل فى صيغة أخلاقية لا نهاية لها إلا فى ملكة الفهم الحدسية التى يتمتع بها الإله :

« ياه..

وشمتنى على سفائر الزوال

يا الله .. يا الله .. يا .ا .ل. ل. ه.

قومى « فإن الحلم يساقط منى شجرا للغيم ،

والنيل يعاود الرحيل فى معابد الغروب»(٧)

ويمشى الشاعر فى طريق مسدودة أو هو واقع فى هاوية بلا قاع . لا توجد أية صلة تربط قوانين الواقع بالحرية الإلهية . وأصبح الشاعر لايرى فى الشعر والواقع الحقيقى الذى لا يفوقه أى واقع أخر.

بل صار الشعر وجود الإنسان بداخله أو وجود الإنسان عند الإنسان ، وليس المقصود من الداخل النفس الإنسانية ، بالمعنى السيكولوجي ،وانما الشعر كوجود للإنسان عند الإنسان هو وجود روحى:

« هكذا عارياً

أنتدى من مدينة روحى

وأنهض من جثة الليل»(٨)

أما شعراء ما قبل هزيمة ١٩٦٧ فقد آثروا فى اتجاههم العابر – وليس فى مجموعهم – محاكاة الواقع الموضوعى لكن حقائق شعراء ما قبل ١٩٦٧ ليست أقل حقيقية من قوانين الشعر بعد ١٩٦٧ .

فمعرفة الشعرالعربى الحديث فى الخمسينيات والستينيات كانت حقيقية لكن حقيقيتها كانت من نوع خاص.

لا يعرف جيل ما بعد الهزيمة أكثر أو أدقّ مما سبقوهم وإنما يعرفون على نحو مختلف ، ظلت الأسئلة الأساسية محل بحث ، ولم يتقدم الشعر فى هذا الميدان منذ مرحلة الثورة القومية ، إن جيل ما بعد ١٩٦٧ لا يعرف ولا يستطيع أكثر من جيل وأجيال ما قبل ١٩٦٧ ، وبعبارة أخرى جيل ما بعد ١٩٦٧ مسلوب الإرادة والمعرفة .

فقد كانت هزيمة ١٩٦٧ بداية نمو الأصنام وفقدان الأوهام والاحلام ، لذلك جاء الشعر منذ ربع قرن حافلا بالكآبة والحزن والبكاء،

أصبح الإنسان بلا صفات ولا مرجع سواء أكان المرجع المجتمع أو الآباء أو الأجداد . وهو موجود لكنه لا يريد أن يوجد . و هو غير مسئول عن وجوده . ،وأصبحت الحرية والوحدة بلا معنى، بل مزيجاً من المصادفة والقضاء والقدر:

وهل هناك حقا قضاء وقدر ؟ الإنسان شرخ فى بنية القدر ، هل فقد هذه القدرية ؟ إنها قدرية المصادفة التى تطابق بين المصادفة والإبداع وهل هذه إزدواجية ؟ الإنسان العربى عاجز عن مقاومة القضاء والقدر، وفى معظم الأحيان

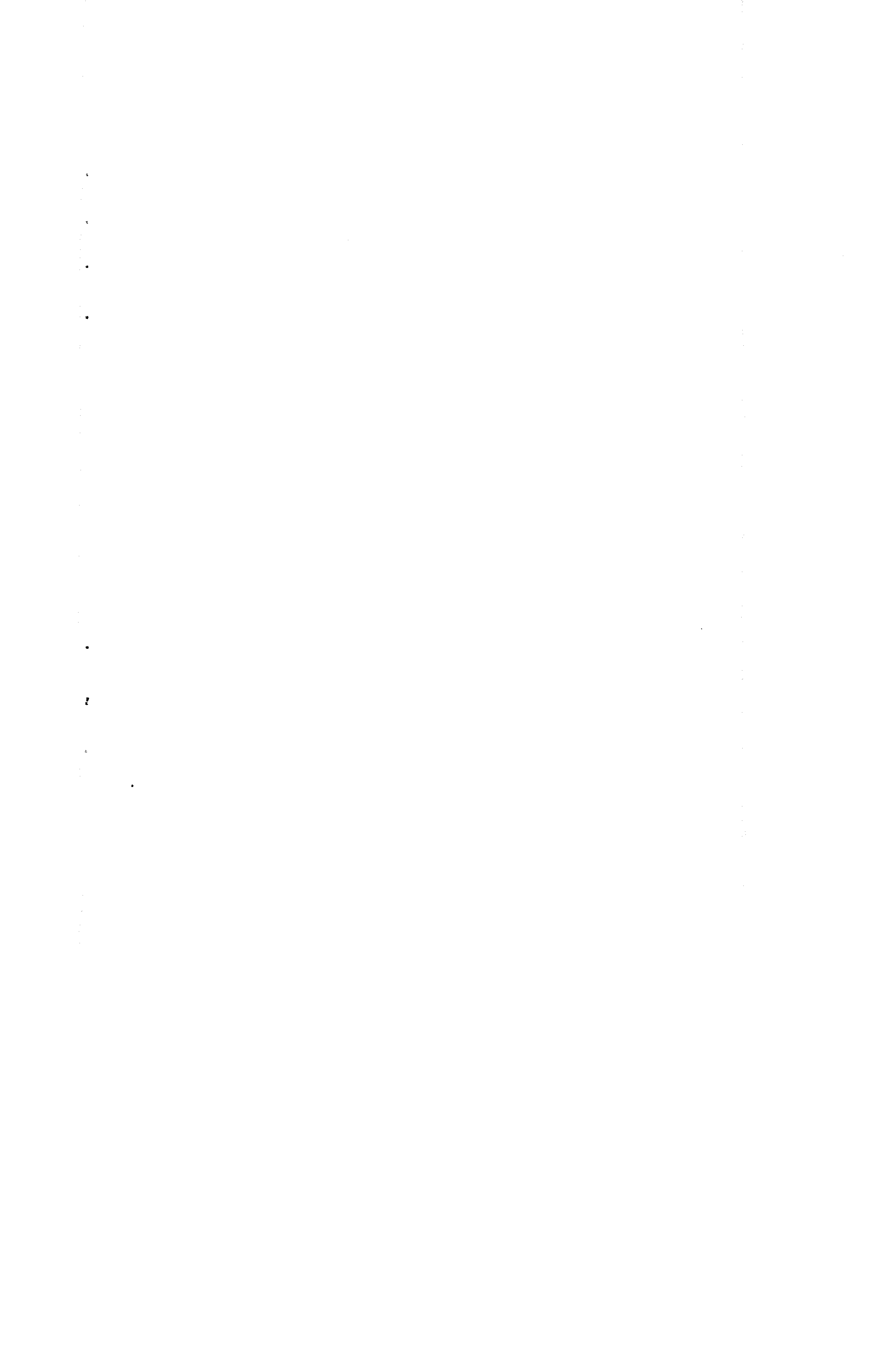
ينتصر القضاء والقدر، لكن يظل هناك مقطع يكتبه الإنسان لنفسه على لحظة من لحظات تطور القضاء والقدر وإن صح أن القضاء والقدر هو الخيط القائد للفكر السائد وأنه أساس الاعتقاد والمعرفة معا.

اختارت الإرادة العربية قبل ربع قرن العبودية الإلهية كنهج سياسي بديلا لضياع مثلث الحرية والقومية والاشتراكية ، لذلك لم يعد الشعر بحثا عن الحقيقة، وإنما أصبح بحثا عن القيمة ، اختفى الواقع الجوهرى أساس العارف والمعروف فى عملية المعرفه ، لم يعد هناك سوى التقويم ، لم يعد هناك سوى وجهات النظر والآراء الذاتية.



الفصل الحادى عشر

راعى الوجود المائى



سبق أن قلت إن مقاربتى للأدب تنهض على مجموعة متنوعة ومختلفة من المصطلحات والمفاهيم والتصورات والمذاهب والأدوات الإجرائية ، وتمتاز عن غيرها من المقاربات أنها مقاربة لا تنشئ مصطلحات أو نظرية أو قاعدة منهجية أو ملاحظة إمبريقية كما تمتازعن غيرها من المقاربات بأنها طريقة . طريقة وليس منهجاً أطبقه أو استنبطه من نصوص الإبداع ، وهى طريقة فى إنشاء المصطلح الفلسفى والنظرية الفلسفية والمنهج الفلسفى . وكاتب هذه السطور يزعم أنه ليس فيلسوفا منهجياً أو منظراً ، وقد اهتم الفلاسفة المصريون من قبل بالعديد من موضوعات الصلة التى تربط الفلسفة بالادب من أمثال أحمد أمين وزكى نجيب محمود وتوفيق الحكيم والعقاد وطه حسين وشوقى ضيف وأمين الخولى وغيرهم ممن أدبوا الفلسفة حيناً وفلسفوا الأدب حينا آخر « ولم تكن دعوة أحمد أمين ، فى أوائل الثلاثينيات إلى تأديب الفلسفة من أجل فلسفة الأدب جديدة كل الجدة فقد بدأ شبلى شميل ،منذ أواخرالقرن الماضى يشرح فلسفة النشوء والارتقاء، ويدعو صراحة إلى تقديم دراسة العلوم على دراسة الأدب وتلاه أحمد لطفى السيد الذى ترجم بعض مؤلفات أرسطو وهذا فى باب تأديب الفلسفة ، أما فى باب فلسفة الأدب فلعل فلسفة الزهاوى الماهية فى شعره كانت أكثر مما يطبق . . ولكن الذى لا شك فيه أن أعلام الشعر والنثر الذين كادوا يستأثرون باهتمام الدارسين فى ذلك العهد كانوا قليلى الاهتمام بالفلسفة ، ويمكن أن تعد دعوة أحمد أمين لوناً من هجوم المجددين على القدماء، إذ كانت ضحالة الفكر إحدى الكبر التى رمى بها شوقى وحافظ والمنفلوطى (. . .) وقد أبرز العقدان اللذان أعقبا الحرب العالمية الثانية اتجاهين فكريين جديدين على العالم العربى ، كان لهما أثر واضح فى إشاعة الاهتمام بالفلسفة ، الاتجاه الأول هو الفلسفة الماركسية وقد تأثر شباب كثيرون من خلال الحركات اليسارية التى أخذت تطفو على سطح السياسة العربية ، والاتجاه الثانى هو الفلسفة الوجودية- ولا سيما الوجودية الفرنسية التى زاحمت الماركسية أحيانا واندمجت معها

أحيانا أخرى، ولاشك أن كتابات سارتر كانت النموذج الأسمى لما طمح اليه مفكر عربى، مثل أحمد أمين، « من تأديب الفلسفة وفلسفة الأدب »(١) ثم ظهرت البنيوية والهرمنيوطيقا .

وأما فى البدء فقد قال أحمد أمين « إن أدبنا يشكو من فقر الأفكار ، وذلك لأنه ضعيف الصلة بالفلسفة ، وبما أن أدباء نا نفرون من قراءة الفلسفة لما يجدونه من جفافها ، فيجب أن تؤدب الفلسفة لكى يتفلسف الأدب »(٢) وينعى شوقى ضيف « على شعراء العرب لأنهم لم يتمذهبوا بمذاهب الفلسفة كنظرائهم الفرنجة »(٣) .

وأهمية المقاربة الفلسفية للأدب أن الفلاسفة حين يتحدثون عن الأدب لا يتكلمون لغوا كما يفعل اساتذة الأدب « لا يتكلم الفيلسوف لغواً ولا ينشئ مصطلحاً من المصطلحات أو نظرية من النظريات أو قاعدة منهجية أو ملاحظة امريقية ، وبعبارة أخرى يجب أن نفرق بين أمرين ، أو بين صيغتين : الصيغة الإجرائية فهى الصيغة التى تربط ايضا بكلام مارتن هيدجر عن هولدرلين وترا كل وتميل مقاربتى إلى التطبيق الفلسفى لا إلى تطبيق منهج نقدى مسبق

و«لا شك أن بحث العلاقة بين الفن والفلسفة يهم الفيلسوف اوالباحث فى الفلسفة أكثر ممايهم الفنان والباحث فى فن »(٤).

لكن ليس صحيحا على الإطلاق ان كل نظام فلسفى « مطالب » بأن يفسر جميع الحقائق وشتى مظاهر النشاط العقلى واذا كان صحيحا ان شوبنهور قد افسح للفن مكاناً اساسياً فى فلسفته ، فهذا لا يتطبق على فلسفة هيجل التى افسحت المكان كله للفلسفة واما عند شوبنهور واتباعه فالفلسفة فن من الفنون التابعة للذوق الشخصى والتجربة الميتافيزيقية الاولى ، اى ان هناك فارقا كبيراً بين أن يتكلم الفيلسوف عن الفن وبين ان يكون خياره الفلسفى فنياً . وقد اخترت أن اتكلم عن الفن دون ان يكون خيارى فنياً .

وقد يتعمق الشاعر دون أن يتفلسف . وليس كل فيلسوف عميقاً . واذا تعمق الشاعراو الفيلسوف فإنه يهوى ، هذه هى ضريبة التعمق . وقد سقط فتحى عبد الله « راعى المياه » فى المياه ليرعى . وهولا يريد ان يكون بطلاً اوان يضحى بذاته، لذا هو لايمارس أية شراسة على نفسه . ولانه يرى المياه فهو لايجاور لا الزمان ولا المكان المكان هو مجال التفرد الذى يفصل الإنسان عن الغير . هو مجال الخروج عن الظواهر متى كانت المياه ظاهرة من ظواهر المكان . والمياه هى واجبة الوجود وإن لم يكن هناك سوى موجود واحد او الشئ فى ذاته حسب الراعى المياه . فهو واحد لا يتماثل مع نفسه . والذات الشاعرة نفسها لا تتماثل مع نفسها . لأن المياه « مرنة شديدة المرونة فى قابليتها للتشكل فى صور مختلفة » [٥] وهى « غير محدودة الصفات محصورة الخواص» [٦]

يستوحى فتحى عبد الله آخرالفلاسفة وأولهم . أما آخرهم فهو مارتن هيدجرالذى كان راعياً » للوجود . وأما أولهم فهو طاليس « أول فيلسوف عرفته الدنيا وجمع على فلسفته المؤرخون ويجهر بأن الماءهو قوام الموجودات بأسرها، فلا فرق بين هذا الإنسان وذلك الشجرة وذلك الحجر إلى الاختلاف فى كمية الماء الذى يتركب فيها هذا الشئ أو ذاك . أليس الماء يستحيل إلى صور متنوعة فيصعد فى الفضاء بخارا . ثم يعود فيهبط فوق الأرض مطرا، ثم يصيبه برد الشتاء فيكون ثلجا ؟ وإذن فهو غاز حينا وسائل حينا وصلب حينا » [٧] «كان الماء عند طاليس هو المادة الأولى التى صدرت عنها الكائنات وإليها تعود» [٨] . إذن يتألف الكون من ماء ، ويسبح الماء فوق القرص الأرضى .

وبالطبع ليس فتحى عبد الله أول الشعرء قبل السقراطيين . وأنما هناك ايضاً محمد عفيفى مطر وغيرهم من شعراء السبعينات والستينيات ، وهو واحد من ابناء جيل الثمانينات الذين فسرو الوجود – وليس الكون – تفسيراً غيرا سطورى وغيرإلهى . يرى فتح عبد الله أن الماء أصل الوجود ، وكان حسن طلب قد أجاب : بل هو النار ..

وإذن ففتحى عبد الله صبغ الشعربما قبل سقراط أى بصبغة مادية . . وطبيعة الوجود المائى لا تقود إلى ما اسماه د. محمد عبد المطلب « العتمة صاحبة السيادة المطلقة »(٩) . وانما تقود إلى حركة مكوكية مستمرة بين الوجود والعدم . مائية الوجود هى السبب الجوهرى فى « تغييب مراجع الضمائر اولاً ثم عبثية الأفعال ثانياً ثم لا معقولية ردود الأفعال ثالثاً » (١٠) . عند فتحى عبد الله تمنع مائية الوجود وجود الهوية فى ذاتها بل هذه الهوية فى ذاتها وهم . الحقيقة هى المياه وليس حتى الماء . لأن هناك بالضبط « ماءاً أولياً ».

وعلى عكس واحدية جيل الستينيات والسبعينيات يرى فتحى عبدالله رؤية تعددية تقول بتعدد واجب الوجود وبأولوية الخلاف على الإتفاق . فالهوية القومية أو الوطنية أو اليسارية احساس حطم الإختلاف والغيرية - لذا يرعى الشاعر المياه . يرعى السطح الظاهر أو الخارج . ولا يريد ان يتعمق بداخل الهاوية . فالتعارض فى المياة ليس تعارضاً كيفيا بين الخير والشر وانما هو تعارض بين «المتناقضات الكمية » حيث يتحول الخير إلى شر والشر إلى خير.

واساس لا معقولية ردود الأفعال عند عبد الله أن مجرى المياه فقد اللإتجاه والمعنى والجاذبية الأيديولوجية الثقيلة . والمجرى بلا قبل ولابعد . وهو موضوع الصلة عن الإتجاه نحو المستقبل وعن التجذر فى الماضى - إنها مياه تائهة بلا مجرى ولا مدخل . إنها مياه تضيع فيها المياه بين مجموعة متعددة ومتنوعة من اللحظات . وليس العالم المائى ضرورياً وانما هو عالم محض أى أنة عالم ضرورى وحر فى آن واحد ، عالم دائرى لا اولوية فيه لاى اتجاه ومركزه المصادفة المؤلهة .

كانت أيديولوجيات السبعينيات خطية بمعنى ان شعر السبعينيات كان يتطور فى خط مستقيم كما تدور « مناورات الشعرية » لمحمد عبد المطلب دوراناً عقلانيا . لا يلتقط ما عند فتحى عبد الله على سبيل المثال من لعب وغموض وإلهام مقصود لذاته لا لغيره إلا ان الامر الاكيد فى الوقت نفسه أن تجربة فتحى

عبدالله التى لم تكتمل بعد هى ملخص أو منتج مجموع محاولات شعراء السبعينيات الآيديولوجية . وهى منتج وبالتالي فهى ليست مجرد حاصل جمع هذه المحاولات . هى محصلة الغياب الطويل للرؤية ذات الطبيعة الجمعية ولإمتدادات القومية وانتشارالتشتت والتفتت وسيطرة واندلاع الحروب العربية بل والحروب الأهلية العربية .

وعلى كل حال فالوحدة ترتيب هرمى يفسر الواحد نفسه من خلال الوحدة . ولكن الوحدة ، لأنها مائية ، ليست واحدة . والوعى وعاء يعبر فيه النسق عن نفسه لكن الوعى هو المجال الذى يعبر فيه التعدد المائى عن نفسه تعبيراً واحداً وينقل الرسالة المائية المادية إلى الوعى من خارج الوعى فى شكل مختصر ومركز بل وفى صورة موجزة . مدار الشعرهو تعبيرالذات الشاعرة عن نفسها وعن العالم فى آن واحد . وهى تعبير عن العالم فى مجموعة من وجهة نظر الجسد الذى يسلسلها جنسياً :

« فى شقتها الكبيرة
خلعت ملابسها فى هدوء
وأكلت مرتين
وعند البكاء
حرمت ما يشبه الأمطار
وقطعياً من الماعز» (١١)

ليس هذا « اعتاماً » كما يذهب محمد عبد الطيف . وانما هو تعبير عن العالم جنسياً لان الجنس يوجز التزامن والتعاقب ، البنية والتاريخ والوعى نفسه هو الفصلة البنيوية والتاريخية النهائية لمصير الذكْر :

« فى الصباح
اسمع حيوانات غريبة
وقطارات يجرها فلاحون

وسابلة يصفون الورود ١٢٨
أمام المقابر
وملاكمة لزعجى
هتفون له
ومظلياً من حروب سابقة
يتذكر بلغات مهجورة صديقة لموسيقار عجوز » (١٢)

الأنا الشاعرة كائن تاريخى لأن الحرب لم تترك لها شيئاً . لكن تاريخيتها تقوم على الجسد ، وليس على الوعى الشاعر . أصبح مربوطاً بسلاسل المستقبل. صحيح ان الشاعرهو محصلة الشعر السابق عليه. ولقد كان الشعر قبل رحيل الرئيس المؤمن شعراً واعياً بلا جسد وحتى حينما كان جسدانياً فقد كانت هذه الجسدانية فكرية أكثرمنها حسية وصحيح كذلك أن الشاعر هو المصير الشعرى بكامله وأنه الحياة كلها . لكن لم يعد هناك حسب تعبيرالاستاذ إدوار الخراط اجناس ادبية أصبح هناك فقط كتاب او شعراء يكتبون كتابة عبرجنسية او عبر نوعية وتخترق الكتابة جميع الكتاب . وإن كان كل شاعر ينقل الماضى الشعرى فى صورة تامة كما ينقل فتحى عبد الله الصورة المائية من محمد عفيفى مطر فهو يوجزها ويلخصا ، يختزلها فهو يحمل بداخله الصورة الماضية فى شكل مختصرومركز ، أيضا المعرفة الطاليسية تبسيط وإيجاز لمجموع مبادئ عامة ينعيها الشاعر ويحافظ عليها حتى . إن كانت المعرفة تتمتع كما هو الحال عند محمد عفيفى مطر « بسلطة » كما كتب يقول فتحى عبد الله منطقية ونفسية فى مقال مستقل عن محمد عفيفى مطر . ووجهة نظر فتحى عبد الله منطقية ونفسية . فحواسنا وغرائزنا ماض موجز وغير قابل لأن يعرفه الشاعر . ويبقى الألم هو المعطى الأساسى :

« دعونى امجد نفسى وأغنى لها
فأصدقائى كلهم لى شيئا

فقط

اردتحية من ذهبوا

واقطع ليلتى فى سماع

صياحهم

حول المؤذن

إنهم اورثونى فوق طاقتى

من الألم » (١٤)

والألم لا يقوم فى ذاته انما هو ألم تاريخى وحكيم موضوع فى امر منظم . الأمر تاريخى مسلسل وليس امراً أخلاقياً . ومن ثم فقد اصبح الشعر يتميز بميزة فيزيقية ، عضوية يستخلصها الشاعر من العمل العضوى .

غير ان هناك سؤالاً قد يثار فى أثناء المقارنة بين التجربة الشعرية قبل رحيل الرئيس المؤمن وبعده الا وهو : إذا كان الوعى السابق قد صار عرضيا فمن اين ينبع أهميتة المتفاقمة فى التطور والتاريخ البشرى ؟ يتعمق الوعى فى الإنسان ويحتل عنده مركز الدائرة . لماذا ؟ صار وعى الذات إلى التجسد واصبحت ظاهرة غير فاعلة بذاتها . ألا يعنى ذلك ان فتحى عبد الله كما يقول د . محمد عبد المطلب شاعر « الهدف الموضوعى » وانما اصبحت الكلية الجديدة لاتخرج إلى العالم الخارجى ؟.

العالم الراهن مضطرب . ولا يجمع فى وحدته بين عناصره المتناثرة . ومن المؤكد ان الإضطراب الراهن تاريخى وإن لم يظهر فى فترة معينة دون غيرها من فترات التاريخ فهو لا يؤرخ لنفسه . والإضطراب ليس صورة من صور الحياة اليومية . وهو لا يرتبط بتقويم مسبق بل لا يولد الإضطراب فى حينه ولا يظهر فجأة . وتشهده مصر وقعاً مختلفاً عن بلدان العالم العربى والإسلامى هى لحظة تاريخية مأسوية لكن ليس بمعنى مأسى دانتى اليجيرى وشكسبير وإنما بمعنى المأساه الكوميدية .

فى أوائل القرن أنهت البورجوازية من حيث الجوهو تحويل الكرة الارضية إلى مستعمرات واشباه مستعمرات . وانهت فى الوقت نفسه إمكانية حل ازماتها الدورية بفتح اسواق جديدة وهكذا دخلت طور الأزمة الدائمة كما يقول الاستاذ الكبير العفيف الأخضر . وفى أواخر القرن لم تعد الأزمة دورية وحلت محلها معادلة جديدة تعيش الجزء العربى المكتوم منها الأن :

« ويزورنى من شاركوا فى

الحرب

فقاطع ليلتى فى سماع

الموشحات

وانباء الهلال الذين ذهبوا

واصرخ

إبريل أيها الطبيب » (١٤)

لذا فالروح فى أزمة وأما الجسد فيتمتع بملكات تفسيرية تقوم على عنصر منطقى خفى . الجسد هو العقل الأعلى والأشمل الذى يفسر منطق الفكر الواعى عند الشعراء والنقاد السياسيين ولاأيديولوجيين :

الجسد هو الروح المطلق التى تعلوا المعرفة الواعية والأفلاطونية :

« وعند الهبوط

اسمع صيدحتين باسمها

أكررها

وأمطرخمس مرات

تخرج العجائز لمضاجعتي » (١٥)

وهكذا يضع الشاعر جميع صفات العقلى فى الحسى . لكنه ألا يفعل نقيض ما يقوله ؟ ألا يريد أن يجاوز الفكر الدرامى ؟ لا وقت عنده لرومانسية الفكر المباشر ولا وقت لنظرة فكرية للحياة من داخلها . لا وقت عنده إلا للوقت :

« فأنا لاأعبر البحر
مرتين » (١٦)

والواقع آن فكرالحياة عند الشاعر يتميز بميزة جنائزية عالية . فلم يعد هناك ما يمكن ان نطلق علية من جديد صفة « الشئ فى ذاتة » لأنا نجد أنفسنا آمام مطلق كامل الأوصاف هو « الحرب » . العالم ليس لغزاً انما هو محكوم بفوضى الحرب . والعالم ليس جسداً على الإطلاق . لإن جسد « العجائز » جسد شيخى ميت . لذا ليس العالم كائناً حياً بل الحى ميت على نحو من الأنحاء . وترتبط فوضى العالم بفوضى الأداء اللغوى عند الشاعر . فهو يجمع بين عناصر قصيدة النثر والثمانينية وتراث جورة مننين والسوريالية والتصوف ومحمود درويش ومحمد عفيفى مطر ... لكن هذه الفوضى مترابطة ترابطاً ملحوظاً مع مائية الوجود السائل والمتموج ومهما كانت قوة الفوضى فليس هناك سوى عالم واحد هو عالم الرماد الذى هو عالم بلا إرادة . هو مؤشر على النفى المتافيزيقى عند الشاعر . ففى يونيو ١٩٩٠ راح يثير السؤال :

« هل سماء عابرة
وقعت
أمام المنزل ؟ » (١٧)

السماء عابرة إما الإرض بثابتة ثباتاً متحركاً . من ثم فالعالم كل متكون من قوى متناهية .والآن الشاعر لا يعبر البحر مرتين . فهو لا يعود عوداً ابدياً ولا يتحرك فى زمان يحمل نهاية .

الفوضى عجز محض . وسبق ان قلت إن الشاعر أعاد اكتشاف الفكر اليونانى فى الشق السقراطى والذى كان مداره الطبيعة وقلت إن الشاعر اختار العنصر المائى فى الطبيعة دون غيرها من العناصر وراعى المياه هو الشاعرلا الخالق بل يتعارض قلق الخالق مع الفوضى المتثائبة ، المنفتحة وتمثل «السماء العابرة » لا صوتا سلبيا أو لا هوتا سلبياً يمنع اية معرفة إلهية محكمة من ان

تخرج إلى الوجود . لذا فالشاعر ضد اللاهوت التقليدى . وأما لاهوتة فهو ليس علماً وانما هو شعر بلا علم مسبق ، بلا أصول سابقة أو جذور دفينة بل هو ضد اللاهوت الذى ينتمى إليه وهو ليس ضد اللاهوت فى أشكاله كافة . الإله عندة ينزل . لكنه غيرموصوف وغير قابل لأن يقال فى لا هوت الهاوية الإنسانية .

وربما كان فى هذا الكلام نوع من المبالغة الفلسفيةالنى تمزق الشعر تمزيقاً عنيفاً فأجد ان هناك ترادافاً بين الفوضى الفكرية واللغوية عند الشاعر وبين التحول من ازمة الروح إلى سلطان الجسد والحروب وأجد ايضاً أن الفوضى الفكرية واللغوية عند الشاعر نفسه هى عنوان المياه العادية تماماً . وتمثل المياه العالم وكانه جسد حى وميت مدفوع فى ابعاد كثيرة متنوعة . وليس فوضى الفكر والأداء الشعرى نفياً للنظام وانما هى عنصر غريزى يحتمل النظام فى حده الجوهرى دون أن يعيه الشاعر حتى الآن وعياً تاماً .

هوامش الفصل الحادى عشر

(١) د . شكرى محمد عياد ، بين الفلسفة والنقد ، منشورات أصدقاء الكتاب ، ص ١٦ - ١٧

(٢) المرجع السابق ، ص ٦

(٣) المرجع السابق ص ٧

(٤) د . عبد القادر محمود ، مذهب وأفكار فى الفلسفة والفن ، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم ، ٣، ط١، ١٩٧٢ ، ص١

(٥) أحمد أمين وزكى محمود ، قصة الفلسفة اليونانية ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٣٥ ، ص ١٩

(٦) المرجع السابق ، ص ١٩

(٧) المرجع السابق ، ص ٢٠

(٨) المرجع السابق .

(٩) د . محمد عبد المطلب ، مناورات الشعرية ، دار الشروق ، ط١ ،١٩٩٦،ص ٣٦

(١٠) المرجع السابق ، ص ٣٦

(١١) فتحى عبد الله ، راعى المياه الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٩٣ ، ص ٦٧

(١٢) فتحى عبد الله ، ابريل أيها الطيب ، فى مجلة ألف لام العدد الاول، مارس ١٩٩٦ ، ص١٢

(١٣) فتحى عبد الله ، المرجع السابق

(١٤) فتحى عبد الله ، المرجع السابق

(١٥) فتحى عبد الله ، راعى المياه، مرجع سبق ذكرة ، ص ٣٤ - ٣٥

(١٦) فتحى عبد الله المرجع السابق ، ص ٥٢

(١٧) فتحى عبد الله المرجع السابق ص ١٢٤

الفصل الثانى عشر
تاريخ الروح فى
جغرفيا الجسد

يقترح الشاعرالشاب شريف الشافعى فى « وحده. . يستمع إلى كونشرتو الكيمياء» (يناير ١٩٩٦) تفسيراً موسيقياً للعالم يقول بأن المشيئة الإنسانية هى قانون أو نظام العالم المطلق :

« تنصحنى السلحفاء البحرية – مرة أخرى – بالموت المؤقت لمدة عامين ، بينما التقط لها بالكاميرا صورة صلصالية واحدة انفخ فيها من روحى أمرا إياها أن تتحرك وفقاً لمشيئتى ! » (ص ٥٥)

وليس هذا النظام المبنى على المشيئة الإنسانية نظاماً فى ذاته وإنما هو نظام من النظم الوقتية والعابرة التى تسيطر عليها الفوضى فى نهاية التحليل ، والخدمة التى تقوم بها الفوضى هى تأسيس نظام محايث للعالم منذ البداية ، لأن «الرب » لن يحمل الكهرباء ، (ص ٥٥) . وهناك إرادة واضحة فى تقليد الفوضى النثرية السائدة منذ زمن مع مزجها بالبيت المشطور:

«أصعد من عتق ومن شهوة
من حكم العشق على نفسه
لى حتم .. لعلمنى مرة ....،
مرتين ذبت من مسه
وكلما أحاطنى حارس
تسلل الج إلى رأسه !» (ص ٢٥)

ونية الشاعر دائرية ، فهو يقف على « حافة الكرة اليابسة » فى انتظار عودة الإله من المنفى ، وإذا كان صحيحا أن الوجود دائرى او كروى فيجب أن نخضع له خضوعاً فلسفياً ، أما الشاعر فيخضع للوجود خضوعاً موسيقياً ، مما يدل على الرفض الدائم للتغيير فى الأفق لكنه يعيد الاعتبارلعلم وظائف الأعضاء : ضلوعى، جيوب الافق الإصبع .. كذلك هو دليل إضافى على إخضاع الغرائز للتعقيل وعلى تعرية الطبيعة من أقنعتها الأخلاقية:

« نبيذ سال من جسدى ،
على جسدى » (ص ١٢)

وإذا كان كل شئ منفصل عن كل شئ لأن لا شئ يتصل بشئ آخر وإذا كانت أصغر التفصيلات منفصلة عن أكبرالكليات ، فكيف نفسر على هذا الضوء ألا يقود الشعر الكيمياء إلى تفسير للعدالة الإلهية المقلوبة ؟

« انتظرنى »

على حافة الكرة اليابسة

القرابين نحن ،

لألهه ميتين « (ص ٥٦ - ٥٧)

يفوق الخيرعند الشاعر الإله الخلاق ، لكن تظل هناك مشكلة إما أن نفترض أن هناك « نقطة واحدة من الأرض » يستطيع الإنسان « «الارتكاز» عليها وبالتالي فهذه النقطة الواحدة تزيح مفهوم واجب تقديم القرابين . ومن ثم فإن هذه النقطة مبنية بناء عقلياً بحكم حضور القوة الإلهية « فى الجو » كما يقول الشاعر . وقد تكون هذه النقطة وعياً بمجموع عناصر المصير « يتبعثر فى كوميديا دوران الأرض، وفى كتالوج القلب النابض باستمرار » (ص ٦٤)

إما أنه لا وجود للنقطة الواحدة وبالتالى فقد لا يستطيع المصير أن يحقق نفسه تحقيقاً تاماً . وبالتالى لا يمكن أن يوجد هناك عالم . والشاعر هو الذى يقيم عالماً أو كلاً يقول :

«أنا القدر» . لكن كيف يتوافق توكيد العلم وتوكيد الذات؟ . حتى يقيم الشاعر العالم يجب أن يكون العالم كلياً وليس ذاتياً.

العالم نفسه وليس التوكيد ، يلح الشاعر على الانتظار .لأن العالم قد يعود وأن كان العالم لا يريد ان يعود تماما .

ومن ثم فالشاعر الذى يؤكد على العالم يجعل العالم يؤكد نفسه بنفسه عالماً ، إنه التأكيد على تأكيد العالم . يصبح توكيد العالم على نفسه بنفسه مصدر التوكيد والقول الشعرى .

ويحتوى الإنسان المفارق على الإنسان ، ويصير الجانب الجسدانى هو المنتج الجوهرى إلى جانب العقل الغريزى :

« وها هى خصيتى تعانى من التضخم ،
بعد تورطى فى البورصة الأخيرة .
سأودع نصف ما أمتلك من الحيوانات المنوية
وأتخلص من الفائض بإلقائه فى المحيط . . . » (ص ٦٦)

ثم تعيد الغريزة نفسها نمطاً عقلياً جديداً . والأشمل هو الموسيقى . لذا كيف ينتقل الشاعر من الشعرإلى الموسيقى أو من الموسيقى الى الشعر ؟

وكيف يتواصل الإنسان والإنسان الذى تجاوز نفسه ؟ وهل الإنسان الذى تجاوز نفسه كثيرام انه وحدانى ؟ واذا كان الإنسان الذى تجاوز نفسه إلهاً جديداً فأين القوة الحقيقية ؟

تنتمى قصائد « . . وحده . . .يستمع إلى كونشرتو الكيمياء » إلى ما يمكن تسميته باسم « المفهوم الطبيعى للإنسان » . ذلك المفهوم الذى ينهض فى أساسه على تخطيم الفارق النوعى والحاسم بين الجنس البشرى وبين الأجناس الحيوانية الأخرى .

« . . فوضى»
هىَ الأرفف العليا ..
مرتبة ،
يد السماء ..
لماذا لا تعيد يدى ،
سحابة ،
أو كتاباً ، قد أذيع به:
تاريخ روحى ،
فى جغرافيا جسدى ؟ ! » (ص ٨٣)

وحتى إذا كان الجنس البشرى قد نشأ من رحم أجناس بشرية حيوانية سابقة فى أثناء التطور التاريخى للطبيعة فقد استطاع الجنس البشرى أن يبقى على طابعه الحيوانى، الجسدى . ومن ثم لم يكن هناك ما دعا الشاعر لأن يبحث عن مقياس مطلق يفصل بين الروح والجسد بل راح يذيع تاريخ الروح فى جغرافيا الجسد . وضد المفهوم الميتافيزيقى التقليد، يرى الشاعر أن الذكاء ليس الخاصية الجارية التى تفصل الروح عن الجسد . ويرفض فرضية الخلق الإلهى . لأن الكائنات همت من ضلوع الإنسان كما يعبر فى « بيانو. . نو شعر طويل فى الصحراء .

وهكذا ترتبط الصفات الطبيعية فى الانسان بالصفات المسماة بالإنسانية ارتباطاً . وإذا شئنا ان نعرف الإنسان عند الشاعر تعريف جامعاً مانعاً فإننا نستطيع أن نقول إن الإنسان عند الشاعر يمتاز عن غيره من الكائنات الحية بأنه كائن غريزى أو أنه أ صبح كائناً غريزياً بعد ماتم تفتيت الروح . لذا فهو يبحث عن الحياة . وقلما تجده يتلذذ بمفردات الموت الذى اعتدناه عند الشعراء جميعاً. إنه يقول نعم للحياة : « تخافين الأسئلة الخبيثة »

عن بقعة الفراولة التى أصابت فستانك الأبيض

هل لهذا السبب فقط ..

تخرجن الليلة عارية تماماً ؟ ! » (ص ٦٩- ٧٠)

. بالطبع ليس نزول تاريخ الروح إلى جغرافيا الجسد نزولا عادياً أو طبيعيا أو سهلاً . وإنما هو نزول اقتضى إزاحة الناس الزائدة عن حدودها . الشاعر تعب من طيبة الناس . فما هو نوع البشر الذى يجب أن ترفعه فوق أو أن تريده ؟ ما هو نوع البشر صاحب القيمة العليا والقادرعلى صناعة المستقبل؟

إنه الإنسان الجسدى ، وبالتالى الانانى الذى لا يحب سوى نفسه . يثقف جسده وعقله . كما أنه يصل بين الحب والشراسة ، بين القبح واجمال ، بين الطيبة والشر ، بين الجمود القديم والشعر الحديث . ، وسوف يضع الروح

وضعاً جسدياً اساسياً ويصبح مجال نموه هو مجال الجغرافيا وليس التاريخ . المكان بدل الزمان .

يقوم الإنسان بين الحيوان والجسد . والتحول من الإنسان الى الجسد تحول من الطبيعة إلى الشعر . ومحل إقامة الجسد بطبيعة الحال هى الارض كلها . ومن ثم فالإنسان جسد أو نقلة . لكنه ليس النهاية . والطابع الجسدى لثنائية الروح والجسد الأخلاقية أنه يقيم منظومة تراتبية تنظم مجموعاً معقدا من الغرائز المسيطرة . والمتناقضة . كانت بلاغة العمود . لقديم الأخلاقى يحطم الانفعال والشهوة ، ذلك أن الأخلاق صارت لوحة متخيلة تشغل الإرادة الإنسانية. ولا يعنى الشاعر بتطور الإنسانية نحو الأفضل أو إلى الأحسن ومن ثم لا يوجد عنده غائية سياسية أو ايديولوجية ، ولذلك فتجاوز الإنسان لنفسه جسدياً مشروع فكرى قد لا يتحقق ابداً فى« صورة تامة ، لأن جغرافيا الجسد معرفة تائهه فى جوهرها ، ورؤية غير منسجمة فى ذاتها ، تعلن عن نهاية الخطأ الحقيقية أو أصبحت ثنائية الجوهر والمظهر ثنائية تتقدمها أولوية الظن والحلم والخيال . وأماالواقع الذى أقلق النقاد فلم يعدله أى وجود ، وعالم الشاعر الوحيد الذى يستمع إلى كونشرتو الكيمياء إلى الصمت ، إنما هو عالم عبثى ، بلا ماضى ، مخادع ، واحد ، هو هذا العالم الشبحى، الحلمى . ولا يمكن الدفاع عن الحقيقة لأنها تقوم على الجسد . ولأنها تقوم على الجسد فهى ليست بحثاً عن الهدوء أو السكينة ، وعند الجسد تتجاور الحقيقة واللاحقيقة .

كان الجسد عند « ديكارت » له مقدار وشكل لا جغرافيا . وكان عند لينيتز له قوة داخلية . وتمثل هذه القوة كمية يمكن قياسها من داخل الجسد نفسه . لكن «الكوناتوس » كما يعبر لينيتز فى لغته اللاتينية هو الميل أو الجهد المبذول فالواقع يحمل وثبة حفية ، بمعنى أن التسارع الجنينى يتم بداخل الجنين . يثب الواقع فى ذاته . وحال السكون ليس يعنى أن الحركة غائبة ، لكنه يضعف قوة الجسد وعلى ضوء الديانة المسيحية استقبل البشر القوة الإلهية بحرية شديدة ، لكنها خفضت القوة بداخل المخلوقات



خاتمة

الشروط الفلسفية
لقراءة الشعر

بسبب الشفوية العربية فى تقويم الشعر تم قطع الصلة بين الشعرية والفكر وتم اعتبار ميل هذا الشعر أو ذاك إلى الفكر بشكل أو باخر انحرافا عن « الطريقة العربية » فى نظم الشعر وضياعاً فى الغموض والتعقيد والإغراب والمحال .

والمقصود بقطع الصلة بين الشعرية والفكرية هو قطع الصلة لا بين الشعرية والفكر على وجه العموم وإنما المقصود هو قطع الصلة بين الشعر وبين الخوض فى قضايا النظام المعرفى الدينى السائد .

وقصر الشعر على الإحساس يؤدي بالتالى إلى اعتبار أنه ليس على الشعر سوى أن يمتع أو أن يطرب وليس عليه أن يقترب من أشياء العالم وأسراره ، فهو إحساس فقط ، ومن هنا الا عتقاد أن الشعر عاجز بطبيعته (الرمز والصورة) عن تقديم معرفة وعن كشف الحقيقة .

لكن الدراسات السابقة أرادات ان تبرهن على ان الحقيقه أن الشعرليس مستودع «الألحان» وحسب وإنماهو أيضا مستودع «الحقائق» و« المعارف » . ولا ينشد الشعر وحسب وإنما يفكر أيضا وليست القصيدة مصدر طرب وحسب وانما هى أيضا مصدر معرفة ، ليس الشعر مجرد « ديوان الألحان» وإنما أيضاً هو « ديوان العلوم » و« شاهد صواب وخطأ » وأصل يرجع إليه» فيه الحق والحكمة» «هاد مرشد» « واعظ مثقف » . « يخلد الاثار » . وشعر في اللغة هو علم وتحقق وفطن ، وكل علم شعر، الشاعر شعر لانه شعر مالا يشعر غيره ، أى يعلم ما لا يعلم غيره ولا يكتفى الشاعر بأن يحس بالاشياء وإنما يفكر بها أيضاً.

وتنفى الدراسات السابقة تجزئ الإنسان إلى حس من جهة وفكر من جهة ثانية أو إلى عاطفة وعقل وتؤكد على ان الإنسان كل لا يتجزأ .

والفكر من جهة النفس والقلب لا من جهة العقل ، وهو يعنى إعمال الخاطر فى الشئ والخاطر ما يخطر فى القلب أو هو الهاجس.

إذن أن يفكر الشاعرهو أن يتأمل بقلبه ، أما العقل فهو من جهة الأخلاق التى يخرفها الشاعر المفكر بالحدس والتأمل .

ولابد من الوعى الفلسفى بالتعارض . بين سلفية الشكل وثورية المحتوى بين الرؤية الشعرية والتصور الفلسفى بين الحكيم والفيلسوف.

وتحمل القصيدة منهج مقاربتها

ولا يطبق الفيلسوف منهجاً ولا يستخلص منهاجاً

أما الفلسفة فهى شعر بمعنى أنها

ليست يقينية أو ليست جواباً . إنها على العكس سؤال والفيلسوف يدرك أن أفق البحث والمعرفة يظل مفتوحاً . ولا يقدما يقيناً . فالشعرى والفلسفى قلق وشك.

ولم تعد الفلسفة تبحث عن الحقيقة وإنما هى تبحث عن الاحتمال الذى يحمله المجاز الشعرى ، وبالمجاز الشعرى خرج الفلاسفة على الحقيقة . أى أن الفلسفة خرجت على المعطيات الأولى اللوعى، مما يولد اختلافا فى الفهم ويؤدى إلى اختلاف فى الرأى وفى التقويم ، وأهمية المجاز الفلسفية أنه لا يقدم إجابة نهائية على الأسئلة التى تطرحها الوقائع ، فهو فى ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية ، هكذا يظل المجاز عامل توكيد للأسئلة ومن هنا فهو عامل قلق واقلاق بالنسبة للفلسفة الإيجابية .

وأصبحت الفلسفة لا تبحث عن الحقيقة . وبالتالى لا بد من وضع تحول الفلسفة الى شعر فى إطار العدمية . وليس هناك عدمية واحدة وإنما هناك عدميات إن جاز التعبير ومراحل معينة مرت بها العدمية على مدار التاريخ والتطور الفكرى وتمثلت فى المرحلة الأولى فى رفع حقيقة الوجود إلى عالم يفوق الواقع المحسوس ، وهى مرحلة لم تندثر ، لأنها لا زالت قائمة . والدين خير دليل على ذلك ، أقصد أن الدين نفسه نوع او لحظة من اللحظات التكوينية للعدمية فى شكل من أشكالها الخاصة ، ثم كانت هناك العدمية السلبية ، وهى العدمية

الضعيفة ، ثم جاءت العدمية المنفعلة أوالمفعولة لتفقد الإنسان المعنى الكامل، ثم يجئ تجاوزالنزعة العدمية بالعودة إلى مبدأ التقويم .

وينتهى تاريخ العدمية الكلية إلى أطروحة « نسيان الوجود » ، ويؤثرالوقوف أو الإرادة أو التعبير عن « إرادة التفكير » فى شئ أو فى أشياء لا تتصل بالوجود أو بحقيقة الوجود أو بحضور وجود الموجود ، لكن يظل الوجود بعيدا عن التناول الفكرى وقريباً من التعبير الشعرى.

إذن الفلسفة شعر منذ أن ولدت ، شعر لانها فصلت فى الأصل فصلاً ميتافيزيقيا بين المحسوس وما فوق المحسوس ، وطابقت ثانيا بين الفكر والواقع . وحطمت ثالثاً مطابقة الفكر والواقع .

وحطمت ثالثاً الفصل التعسفى بين المحسوس وما فوق المحسوس والرابط المفتعل بين الفكر والواقع، ونسيت رابعاً الوجود ، ودعت خامساً إلى العدمية دون الإقامة فيها.

الفهرس





رقم الإيــداع : ١٩٩٨ / ٩٧٣١
الترقيم الدولى : 2 - 025 - 299 - 977